تونس

الحياة الثقافية
العدد رقم 250
1 أبريل 2014

حضور اللّسانيات في التّنظير الأسلوبيّ العربيّ المعاصر
دراسة في نقد النّقد

غنية بوضياف/جامعة الجزائر

■ إنّ الدّارس لتاريخ النّقد يجده تاريخ علاقة إشكالية بين وضعين : وضع العلم ووضع الفنّ الماثل في الأدب، لذا كان النّقد يعقد علاقة وثيقة بين العديد من العلوم كعلم النّفس وعلم الأدب وعلم الاجتماع وعلم اللغة وغيرها.

وفي هذه الدّراسة، نحاول الكشف عن شكل تمثّل أحد هذه العلوم وهو علم اللغة في التنظير النّقديّ الأسلوبّي العربيّ، إذ يعدّ مصطلح الأسلوبية من أهمّ المصطلحات التي راجت في السّاحة النّقدية والتي راح العديد من النّقّاد

يعتمدون عليها كثيرا في تحليل النص الأدبي، وبذلك يتضح لنا أن العلاقة بين النقد الأدبي واللسانيات لها مظهران : مظهر يرجع إلى السّلف ويتمسك بنهجهم في دراسة الأدب وهم الذين يقولون بالأصالة النقدية، ومظهر آخر يقر بالتنظير وبعلاقة النقد باللسانيات خاصة عند الذين انحازوا إلى النص وابتعدوا به عن مجال التاريخ والايديولوجيا ليلجأ الناقد الأدبي إلى آليات تمكنه من الدخول إلى أغوار النص وعوالمه واكتشاف تشكيله بصفته فعل خلق باللغة وعبر اللغة. (فنظرية الخطاب الأدبي في النقد الحديث تنطلق من الإقرار بحتمية الاستكشاف اللساني في فحص الحدث الإبداعي وما يقرّره عالم اللسان لتدعيم العمل الأدبي) (1).

ومن هنا أصبح اللجوء إلى اللسانيات بصفتها نموذجا لدراسة الكلام عاملا من العوامل التي تكسب النقد (مقومات التجدد والحداثة) (2). وأقوى مظهر حددته علاقة النقد الأدبي بعلم اللغة كان مقرونا بعلم (الأسلوبية)، حيث استفادة هذه الأخيرة من علم اللسانيات الذي أرسى دعائمه العالم السويسري (دوسوسير) والذي تتلمذ على يديه أحد أعمدة الأسلوبية هو (شارل بيلا) آخذا بالمفاهيم اللغوية اللسانية ومحاولا اتباع نهج جديد ينحرف به عن مسار أستاذه، لذا بقيت الأسلوبية متكئة على علم اللغة رغم محاولتها الاستقلال عنه. يقول المسدي (الأسلوبية وصف للنص حسب طرائق مستقاة من علم اللسان)(3)، من هذا المنطلق أصبح النقد الأدبي موضع نقاش إذ نجده في بعض الأحيان شاملا للأسلوبية وأحيانا أخرى مانعا من الدخول فيها أو مانعا لها من اقتحام مجاله ،مما أدى إلى ظهور أفق آخر للنقد الأدبي يتوجب على

الناقد معرفته والعمل به وقد حدده أحمد درويش على النحو التالي (4):

- ينبغي على النقد أن يكون داخليا و أن يأخذ نقطة ارتكازه في محور العمل الأدبي لا خارجه.

- إنّ جوهر النص يوجد في روح مؤلفه لا في الظروف الخارجة عنه.

- على العمل الأدبي أن يمدّنا بمعاييره الخاصة لتحليله.

- إنّ اللغة شخصية المؤلف وتظلّ غير منفصلة عن بقية الوسائل الفنية الأخرى التي يمتلكها.

- إنّ العمل الأدبي، بصفته حالة ذهنية، لا يمكن الوصول إليه إلاّ من خلال الحدس والتعاطف.

ونفهم ممّا سبق أنّ درويش يركّز على النص في ذاته، ملغيا كل الأمور الخارجة عنه، فالنص وحده لاغير، يتيح معايير التحليل للقارئ. وهذا ما جعل النقاد يبحثون في علاقة النقد بالأسلوبية من ناحية الاتفاق والاختلاف، إذ نجد فتح الله أحمد سليمان يعرّف الأسلوبية بقوله :

(علم وصفي يبحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية وفي هذه النقطة تتحدد علاقة الأسلوبية والنقد الأدبي بزوايا التقارب والتباعد ونقاط الاتفاق والاختلاف) (5). مما جعل العديد من النقاد الأسلوبيين يرون أن العلاقة بين النقد والأسلوبية هي علاقة اختلاف، بل منهم من تنكّر للنقد الأدبي إذ نجد خليل البدراوي في دراسته لأسلوب طه حسين يقول : (العمل الذي أقوم به لا يعدّ من المباحث الأدبية بلاغية أو نقدية، وإن كان يخدمها، وإنما هو عمل لغوي يدخل ضمن دراسات علم اللغة) (6). وبهذا القول الذي قدمه البدراوي نجده ينفي صفة النقد على الخطوات التي سلكها في التحليل ليضمها إلى علم اللغة وليحذو بذلك حذو العديد من النقّاد الذين يقرّون بالصلة بين علم الأسلوب واللسانيات، معتبرين أن الأسلوبية اشتقت من رحم اللسانيات وترعرعت في ظلها إلا أنها بدأت، بعد ذلك، في التطور والتحول. وعلى الرغم من كل المحاولات التي سلكتها الأسلوبية للانعتاق والاستقلالية فإنّ بعض الباحثين ظلوا يعتقدون أنها تفرعت عن النقد الأدبي (7)، جاعلين من العلاقة بين النقد والأسلوبية علاقة تقارب وتداخل واحتواء لتكون الأسلوبية قد (ولّدت صلتها بالأدب مذهبا في ممارسة النص جديدا أطلقوا عليه الأسلوبية (علم الأسلوب) يرجى من ورائه احتواء الكلم الأدبي وجعل النقد فنا من أفنان شجرتها التي تفرعت بشكل يدعو إلى الدهشة)(8)، أي أن الأسلوبية لها القدرة على أن تحتلّ مكانة النقد، و أن تحيط بموضوعه وترمم نقائصه، ليطالعنا عبد السلام المسدي بموقفه المتمسك بالنقد، جاعلا منه الأصل والشجرة التي تفرعت عنها الأسلوبية يقول :(الأسلوبية ضرب من النقد القائم على التعاطف مع الأثر وصاحب الأثر) (9) ليكون موضوع الأسلوبية هو النص وصاحبه لا غير، إلاّ أنّ الدّارس لهذا القول يتبين له أن هذا التصور لا يليق بكل أنواع الأسلوبية، بل يمكن أن يتوافق مع نوع واحد فقط هو أسلوبية التعبير، أو ما يطلق عليه أسلوبية الكاتب.

وعلى الرغم من كل الجهود التي بذلها النقاد لإخراج الأسلوبية من دائرة علوم اللغة إلاّ أنها بقيت في مضامينها، تعتمد اللغة عنصرا مشرقا، يقول المسدي : (اللغة هي القاطع المشترك لدائرتين متداخلتين، فهي للألسنية موضوع العلم ذاته، وهي للأدب المادة الخام شأنها شأن الحجارة للنحات والألوان للرسام والأصوات لواضع الألحان) (10).

ومن هذا المنطلق نفهم أن اللغة هي النبض الذي يخلق الحياة في كل فن بحسب مادته الخام التي تبني لحمته وتشكل هيكله وسداه ليخرج في صورته النهائية. وهكذا فإنّ الأسلوبية تنهل من معين اللغة الذي لا ينضب بما يحقق الاكتفاء الذاتي لها، ولمّا كانت الأسلوبية تنشد الموضوعية العلمية والصرامة المنهجية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فقد راحت تأخذ من اللسانيات آليات تحليلها والاقتداء بمبادئها، كون الألسنية لها من الانضباط المنهجي ما أهّلها لأن تكون علما مضاهيا للعلوم الصحيحة (11).

ويضيف شكري عياد الرأي نفسه، مؤكدا استناد علم الأسلوب في نشأته وتطوره إلى علم اللغة وكان مجرد فرع تابع له ولم يتفق له التخلص من هذه التبعية أو عقاله منها) (12)، ذلك أن الأسلوب هو الشخص في تعالقه الدائم مع زاده اللغوي ما يطرح ضمنيا تبعية الأسلوب لعلم اللغة ، إذ لم تستطع الأسلوبية أن تحيد عن هذا العلم لتبقى (وصفا للنص الأدبي حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة) (13). أي أننا لا نستطيع أن نهتدي إلى مكامن النص الأدبي ما لم نحلل علاقته اللغوية ونستكشف قيمتها التعبيرية ، ليقابلنا فتح الله أحمد سليمان برأي يقرّ فيه بالاختلافات بين الأسلوبية والنقد يقول :

(الأسلوبية علم وصفي يبحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية وفي هذه النقطة تتحدد علاقة الأسلوبية والنقد الأدبي بزوايا التقارب والتباعد ونقاط الاتفاق والاختلاف) (14)، وهو هنا يوجب على الأسلوبيّ ألاّ يدّعي صفة الناقد، بل عليه الالتزام بنموذج علم يقف وراء أسلوبيته لا يعنى بنظريات الأدب أو تاريخه أو مرجعيته ، لأن النص الأدبي ليس له صفة أدبية متحكمة في النظر إليه، بل له لغة ذات خصائص نوعية تسلط عليها قواعد النموذج اللساني.

أما حمادي صمود فيطرح سؤالا إنكاريا لا يدع فيه مجالا للشك في أن الأسلوبية لا يمكن أن تجد أطرها في النقد الأدبي بل في مجال اللسانيات والنماذج اللسانية إذ يقول : (هل يستقلّ علم بموضوع إذا لم يستقل بمنهج، وهل يمكن للأسلوبية أن تحقق غايتها من الظاهرة الأدبية باستعمال منهج علوم اللسان) (15).

وتمتد الإجابة على هذا السؤال الإنكاري بحقيقة مفادها أن الأسلوبية لا يستقيم عودها ولا يفصح لسانها ما لم تتخذ علوم اللسان حقلا خصبا لها ، إذ يضع الناقد حمادي صمود النقد بعيدا عن الأسلوبية، ليقرّب بين هذه الأخيرة وعلم اللغة كأساس للدراسة والتحليل في النصوص الأدبية.

من جهته يرى المسدي أنّ الأسلوبية لم تبلغ درجة الاكتمال الذي يجعلها في مصاف العلم، وهو أميل إلى القول بأنها تعانق العلوم اللسانية، وذلك لعدم فصلها بين الشكل والمضمون، مركزة على النص في ذاته، فالأسلوبية (تتحدد بكونها البعد الألسني لظاهرة الأسلوب، طالما أن الجوهر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلاّ عبر صياغته الإبلاغية ، ويتدقق هذا التعريف ذو البعد الألسني شيئا فشيئا حتى يتخصص بالبحث عن نوعية العلاقة الرابطة بين حدث التعبير ومدلول محتوى صياغته... وسيُقصر التفكير الأسلوبي نفسه على النصّ في حد ذاته، بعزل كل ما يتجاوزه من مقاييس تاريخية أو نفسية) (16).

كما يلتقي شكري عياد مع الدارسين السابقين في القول بأن إفادة الأسلوبية من مبادئ اللسانيات وإجراءاتها أمر طبيعي، بل ضروري حتى نأمن الأحكام الانطباعية الجائرة في كثير من الأحيان، إلا انه رغم كل ذلك يصرّ على ضرورة الفصل بينهما وإلا انتفت خصوصية الأسلوبية، وانعدم ما تتحدد به كمبحث متميز عن اللسانيات، موضحا أن اللسانيات تدرس اللغة في ذاتها ولذاتها، بصرف النظر عن الوظائف التعبيرية للرسالة، فيما تلتقط الأسلوبية هذه الوظائف (المرتبطة بالتأثير الانفعالي في المتلقي وما يترتب عليها من توصيل شحنة انفعالية) (17). اذ نجد علم اللغة يتحرك ضمن إستراتيجية مقننة تحكمها ضوابط نحوية، في حين أن الأسلوبية تمارس الانزياح وخرق ترسانة التركيب النحوي. وهذا ما يقرّ به صلاح فضل، إذ يرى أن علم اللغة ينصرف إلى دراسة الشفوي، في حين يعنى علم الأسلوب بدراسة النصوص المكتوبة بمختلف أنواعها، مقصيا من مجاله جميع أشكال

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المنطوق، فالخطاب الشفوي يرمي إلى التعبير المباشر عن الحاجات وتبليغ المقاصد بأقرب السبل وأبسط الوسائل، من ثم كان نزوعه إلى العفوية، فيما يخضع الثاني (المكتوب) لمواصفات وسنن بيانية وجمالية تبعده عن العفوية وعن النزوع إلى تبليغ الرسالة تبليغا مباشرا نفعيا (18).

إلاّ أنّ صلاح فضل لا ينفي متانة الروابط القائمة بين الأسلوبية واللسانيات ، و بأن تلك تستمد من هذه معاييرها وتوظف مبادئها المنهجية حتى عدّت فرعا جزئيا منها، تخضع لشروطها العامة في التحليل (وتقف في معظم الحالات إلى جوار النظرية النحوية وتماثلها) (19).

وصفوة القول إنّ الأسلوبية هي مشروع إغرائي تزداد فاعليته على بساط اللغة وباللغة، فهي منهج نقدي يستقرىء المتون الأدبية، وفي الآن ذاته هي امتداد للمدّ ألألسني رغم كل محاولات التمرد والتجاوز لخلق علم مستقل بذاته، إلا أنها مازالت تنهل من اللغة وتتحرك ضمن قواعدها وضوابطها، بيد أنها، عند ثلة من النقاد، هي منهج نقدي له آلياته الحادة في تعامله الجاد مع النصوص. ومن هذا التركيب يستقيم الرأي في اعتدال يعكس ائتلاف الأسلوبية مع علم اللغة وآليات النقد، أي أن الأسلوبية تشتغل في موقع وسط بين محطتين هما اللغة والأدب، فهي موصولة بهما ومرتبطة بحضورهما معا.

الهوامش والإحالات

1) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، 1983، ص 42.

2) نفسه، ص 35.

3 - نفسه، ص 88.

4) أحمد درويش، «الأسلوب»، مجلة فصول، ع 4، مجلد 15، الهيئة المصرية العامة، مصر، ديسمبر، 1984، ص 67.

5) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، الدار الفنية، 1990، ص 30.

6) خليل البدراوي، أسلوب طه حسين، دار المعارف، 1982، ص 38.

7) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، ص 32.

8) حمادي صمود، في نظرية النقد، نادي جدة الأدبي، 1990، ص 195.

9) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص 48.

10) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1977 ،ص 42.

11) ينظر، محمد الناصر العجمي، النقد العربي ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، صفاقس، ط1 1998، ص 153.

12) شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، منشورات أصدقاء الكتاب، ط 11، 1992، ص 22. 23.

13) عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، ص 44.

14) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، ص 30.

15) حمادي صمود، في نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي، جدة، 1990، ص 208.

16) عبد السلام المسدي، الأسلوب و الأسلوبية، ص 30.

17) شكري محمد عياد، « الأسلوبية الحديثة » مجلة فصول، ع 1، الهيئة المصرية العامة، مصر، يناير 1981، ص 124.

18) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، دار الآفاق، بيروت، 1985، ص 114.

19) صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 115.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لبنان

الأديب
العدد رقم 5
1 مايو 1953



حفار القبور

لبدر شاكر السياب ـ ملحمة شعرية ـ ٢٤ صفحة ـ منشورات اسرة الفن المعاصر ببغداد

من الشخصيات الطريفة التي خلقها القصصي البارع نجيب محفوظ في قصة « زقاق المدق » ، شخصية زيطه ، الرجل الذي كان حاذقاً في صنع العاهات لمن يطلبونها حتى يستعطفوا بها قلوب الناس ويتخذوها مورداً للرزق . وظل زيطه يعمل في صنعته مطمئناً الى ما تدره عليه حتى قامت الحرب فشوهت من شوهت ، وضربت بالعاهات من ضربت ، وكان زيطه ممن جنت عليهم لأنها افقدته المصدر الذي يتعيش منه ، والقت بصنعته في سوق الكساد .

اعكس هـذه الصورة بعض الشيء ، ترتسم امامك شخصية « حفار القبور » التي يصورها الشاعر بدر شاكر السياب في ملحمته الشعرية . فحفار القبور هو الرجل الجائع الذي يموت ان لم يمت الناس ، فهو يكره السلام ويتمنى الحرب ، ويمقت الكسل والخمول في عزرائيل ومن أجل ذلك يتفنن في تصوراته التي تنعش له مهنته ، ويتمنى على الله ان يبطش بالناس « نسل العار » ويهلكهم بالرجوم :

يا رب .. ما دام الفناء
هو غاية الاحياء ، فأمر يهلكوا هذا المساء
ساموت من ظمأ وجوع
إن لم يمت بعض الأنام

كل ذلك لان حفار القبور ـ على عكس زيطه ـ لا وجود لصنعته الا بوجود الحرب .

غير أنه حفار بوهيمي لا يكاد يجد المال في جيبه حتى يندفع به الى الحانات ودور البغايا ، وقد تركته مهنته فريسة للنزوات من كثرة ما دس في الثرى من اجسام فاتنة ؛ وفي الفصل الاخير من قصة هذا الحفار الذي يعيش على غرائزه يدفن المرأة التي كانت تهبه جسدها ويسترد الاجر الذي دفعه لها :

ماتت كمن ماتوا وواراها كما وارى سواها
واسترجعت كفاه من يدها المحطمة الدفينة
ما كان اعطاها ...
وتظل انوار المدينة وهي تلمع من بعيد
ويظل حفار القبور ، ينأى عن القبر الجديد
متعثر الخطوات يحلم باللقاء وبالخمور .

ان في هذه الملحمة معنى المأساة الكامنة في ضروب من الصراع . فالحفار في صراع مع غرائزه وشعوره مقسم بين الدعوة الى الحرب والثورة عليها ، واذا شعر من نفسه بالوحشية لتمنيه الحرب والدمار اعتذر عن ذلك بقوله :

أنا لست أحقر من سواي ،
وإن قسوت فلي شفيع ... إني كوحش في الفلاة
لم اقرأ الكتب الضخام
وشافعي ظمأ وجوع
أو ما ترى المتحضرين ،
المزدهين من الجديد بما يطير وما يذيع ؟
إني نويت ... ويفعلون ،
والقاتلون هم الجناة وليس حفار القبور

وهو حفار كثير التردد بين عقله وغريزته ، متلظي الهواجس كما تصور النهد خاصة ، فليس هو كحفار القبور في رواية هملت : يغني فوق الاشلاء ويتفلسف في شيء من التهكم السادر ، وليس هو كبعض شخصيات كافكا التي ترتطم بكثير من الحبال المنصوبة في كل مكان وتخرج في النهاية بظلال الحيرة محاولة ان تلمح من وراء كل شيء حكمة خفية . ولكن هذا الحفار صورة اخرى من المومس التي تعيش ايضاً في صراع بين المبدأ والحاجة ثم تغلبها شهوة النفس على كل مبدأ ، ولعلها تتصور ان الفضيلة التي تكبح شهوات الناس هي سبب موتها فهي تطلب الحياة من طريقها السلبي . وليس من العبث ان عمد الشاعر الى الربط بين الشخصيتين في ملحمته ربطاً وثيقاً فجعل الحفار يهلل لمقدم احد الموتى بقوله « ضيف جديد » ! وجعل المرأة الخاطئة تردد القولة نفسها وهي تسمع طرقاً على الباب ، غير ان حفار القبور اكثر تورطاً في انواع الصراع من تلك المرأة واقسى صورة منها وهو يسترد ما اعطاه لها حين يضعها في التراب . والمأساة الحقيقية ليست في مقدرات الحفار بل في تعاسة المرأة ، وليست في طبيعته الحيوانية بل في مهنته التي تضطره احياناً ليدفن عمته او اخته او شخصاً آخر كان حبيباً اليه .

ولست احب ان ابعد في الرمز فان من شاء ان يجد في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شخصية الحفار معنى اعمق وجد ، ولـكنني اعتقد ان الاستاذ السياب قد اسرف كثيراً في تصوير الشهوات حتى خيـل الى القارىء انه كان يريد ان يجعل قصيدته متنفساً للتعبيرات الشهوانية المحمومة . وهو قد اوقع نفسه في موقف لا إنساني حين جعل من الحرب موضوعاً للاخذ والرد ، وليس في الوجود ما يحسن الحرب من حيث المبدأ الانساني العام حتى ولا منطق الحفـار القائم على جوعه وعوزه . لان الحرب في حقيقتها قد تأكل الحفار قبل ان تهيء له الطعام - وهي ناحية لم يلتفت اليها الشاعر - ولان الموتى في الحرب لا يدفنهم حفار بأجر - وهي ناحية اخرى من الواقع . فالروح المخربة التي تسكن في جسم ذلك الرجل - اعني الحفار - تجعلنا نضحي به من اجل المجموع وخاصة حين يكون الحفار رمزاً للطاغية المستبد في الامة ، يضحي بابنائها من اجل ان يأكل ويحفر في كل يوم قبراً او قبوراً ليداوي حمى الجشع في نفسه ، ولقد كان في استطاعة الشاعر ان يتخذ من شخصية الحفار رمزاً للقوى المنحررة لا لعبودية الغرائز .

وملحمة حفار القبور تهم الذين يربطون بين الادب والتحليل النفسي لان فيها من صدق التصوير لبعض العقد الدقيقة ، ما يجعلها فريدة في هذا المجال ومن السهل ان يمر فيها القارىء المدقق على فكرة الـ Re-birth التي يمثلها الالحاح الشديد في اعتصار « الثديين » ومنظر الدماء المعتصرة « ص ١٥ » والحفرة المعدة قبل الاوان لاستقبال العائدين الى « رحم » التراب .

وفي هذه الملحمة ثورة نفسية عاتيـة على الابوة « او على الاب بتعبير ادق » ، ولـكن مما يخفف منهـا احياناً خضوع شخصية الحفار لغرائزه وجوعه وجهله ، ونستطيع ان نجد هذه الثورة في مواقف كثيرة من الملحمة وخاصة ان الشخص الاخير الذي يواريه الحفار في النهاية هو « الانثى المظلومة » - رمز الامومة - التي تـكون فريسة له مرتين : حين يشتري جسدهـا بالنقود ، وحين يسترد نقوده منها . وقد كان من آثار هذه الثورة ان مضى الحفار عنا ونحن لا نعطف على وجوده وظل في النهاية حياً ليظل نفورنا منه حياً وماتت المرأة المظلومة قبله لتثير فينا شيئاً من الاسى على مصيرهـا التعس . وقد صور الشاعر بطل ملحمته في صورة تشبه الاطـار الخشبي ، فطمس فيها الحيـاة الانسانية حين يقول :

كفاه جامدتان أبرز من جباه الخاملين
وكأن حولهما هواء كان في بعض اللحود
كفان قاسيتان جائمتان كالذئب السجين

وفم كشق في جدار .. ومقلتان بلا بريق

اما المرأة فانهـا انثى مسكينة حيية متسترة حزينة حتى ان باب بيتها قد تعود الرثاء لحالها الشقية ، وفي وجهها الق ضئيل لا يحجبه الا ظل العلاقة بينها وبين حفار القبور .

اما في صور التعبير فربمـا اقترحت على الشاعر ان يقلل من الاغراب في تتبـع الصور الواهمة كقوله « او كما بهتت شموع في هيكل الذكرى يحوم ظلهن على دموع » فان العنـاية بهذه الصور يعرقل الاستمرار الطبيعي في خيـال المترسم لخطوات القصة ، ولعل الشاعر ان يترك القوافي جميعاً ساكنة فان تحريكها يبدو غير طبيعي في هذا اللون من الشعر .

الخرطوم - كلية الخرطوم الجامعية **احسان عباس**

مجلة الزراعة العراقية

منذ سنوات عديدة ومجلة الزراعة العراقية تصدر بانتظام ، يحمل كل عدد منها احدث المواضيع والبحوث التي تهم المزارع العراقي ، هذا الى آخر ما وصل اليه العلم من مخترعات زراعية ، تعين المشتغلين بالارض للوقوف على آخر الاساليب الحديثة من ناحية الانتـاج واستغلال خيرات الارض استغلالا يعود بالرفاه على الشعب العراقي .. وقد كانت هذه المجلة بما تقدم للمزارعين والمنتجين وطلاب المدارس الزراعية خير عون على التقدم الزراعي ... نذكر هذه الكلمة بمناسبة عددها الضخم الممتاز الذي اصدرته وزارة الزراعة اوائل هذه السنة الجديدة فقد جاء في ضخامته وتبويبه واناقة طبعه تحفة فـاخرة ، واذا علمنا ان الاستاذ محمود فهمي درويش سكرتير تحرير المجلة وان المشرف عليها الاستاذ درويش الحيدري مدير الزراعة العام هما اللذان يقومـان بهذا العمل لا نستنكر عليهما ان يجيء العدد الاخير من المجلة على هذه الصورة ، خاصة وان هذا العدد صدر في « ٢٥٠ » صفحة من القطع المتوسط .. وقد طبع في مطبعة الرابطة ببغداد ... ونحن في الوقت الذي نشكر فيـه مديرية الزراعة على قيامها باصدار هذه المجلة بانتظـام تام طيلة هذه السنوات لا يسعنا الا ان نبارك جهود مديرها العام على مـا يقدم للمزارع العراقي من خدمـات وارشادات هي خلاصة تجاربه في هذه المديرية الهامة مدة عشرين عاماً ... وفقه الله في خير البلاد .

بغداد **عبد القادر رشيد الناصري**

مصر
فصول
العدد رقم 1_2
1 يناير 1991

تحقيقـات

حكايات الشيخ المهدى

هل هى أول مجموعة قصصية في أدبنا الحديث ؟

تحقيق : محمد زكريا عنانى

فى تاريخنا الأدبى مسائل لا يشار إليها ــ على أهميتها ــ إلا على نحو عابر للغاية ؛ ومن ثم فإنها تظل تتردد على الألسنة وتمسها الأقلام مسًّا هيِّناً ، دون أن تجد ــ مع ذلك ــ جواباً شافياً ، أو تدرس على نحو يسعى لتبديد ما يكتنفها من إبهام .

ومن هذه المسائل « حكايات الشيخ المهدى » ، أو « تحفة المستيقظ العانس فى نزهة المستنيم والناعس » ، أو ــ بمعنى أدق ــ ذلك العمل الذى صدر بالفرنسية فى باريس وليبزج لأول مرة فى سنة ١٨٢٨ م حاملاً على غلافه العنوان الآتى :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(الليالى العشر المشؤومة ــ حكايات عبد الرحمن)
ترجمها عن العربية استناداً إلى مخطوطة الشيخ المهدى
ج.ج. مارسل
مستشرق ، عضو بالجمعية الأسيوية ... إلخ
باريس ــ ليبزج
١٨٢٨

Les Dix Soirées Malheureuses
Contes d'Abd errahman
Traduit de l'Arabe
D'apres un manuscrit du Cheykh El- Mahdi
Par : J.J. Marcel
Orientaliste,
Membre de la Sociéte Asiatique, etc ...
Tome Premier
Paris - Leipzig
1928

● ألقى هذا البحث فى مؤتمر ذكرى طه حسين بكلية الآداب جامعة المنيا سنة ١٩٨٣ فى جلسة رأسها سيد حنفى الأستاذ بجامعة القاهرة ، وأثار البحث تعليقات عدة منها تعليق كلود أوبيير بشأن ما فى التراث الشعبى العربى من شبه بينه وبين حكايات الشيخ المهدى .

كذلك سجل ابراهيم عوض وعلى البدرى ترجيحهما لوجود أصل عربى للحكايات وتحدث عبد الحميد شيحة (كلية دار العلوم) عن أوجه الشبه بين هذه الحكايات وبين مسرحيات خيال الظل .

أما حافظ دياب (كلية الآداب ، بنها) فذكر أن هناك نسخة من حكايات الشيخ المهدى فى دار المحفوظات الجزائرية ، وفى سنة ١٩٨٠ قام أبو القاسم سعد الله بدراسة موازنة بينها وبين رواية ألفهاكاتب جزائرى سنة ١٨٦٣ بعنوان : نزهة العشاق ودمعة الأشواق ، ولم تتهيأ لنا فرصة الاطلاع على هذا العمل .





صورتان الشيخ المهدى وج . ج مارسيل

ولم تلبث أن صدرت بعد ذلك بأربعة أعوام طبعة ثانية مزيدة ومنقحة من هذا الكتاب ، حملت هذه المرة العنوان الآتى :

Contes de Cheykh El- Mahdy

والموضوع يتطلب فى واقع الأمر معالجة متأنية وتناولاً شاملاً ؛ لأن ما كتب عنه ضئيل إلى أبعد مدى .

فالقارىء العربى لا يملك بين يديه عن حكايات الشيخ المهدى هذه إلا إشارات عابرة ، من قبيل ما يجىء فى « تاريخ آداب اللغة العربية » لجورجى زيدان (جـ ٤ ص ٢١١) من أن للشيخ محمد المهدى « مؤلفاً أدبياً يشبه ألف ليلة وليلة ، سماه تحفة المستيقظ الأنس فى نزهة المستنيم الناعس ــ ترجم إلى الفرنسية ونشر بها » ، ومن قبيل ما فى « الآداب العربية فى القرن التاسع عشر » ، للأب لويس شيخو (جـ ١ ص ٣١) ، وبه عبارة لا تختلف كثيراً عما فى كتاب جورجى زيدان .

ومن قبيل ما يرد فى « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر » للدكتور عبد المحسن طه بدر ؛ وتأتى إشارته فى أربعة أسطر تقول :

« لا يكاد يسبق محاولة رفاعة فى الميدان القصصى إلا مجموعة الحكايات التى يقال إن الشيخ المهدى ــ وهو من شيوخ الأزهر الذين اتصلوا بعلماء الحملة الفرنسية ــ كتبها ، والتى نشر ترجمة فرنسية لها المستشرق مارسل بعنوان :

Contes de Cheykh El Mahdy

وهى أقرب إلى حكايات ألف ليلة وليلة ، مما يجعلها صورة من صور الأدب الشعبى ؛ ولم تطبع باللغة العربية »[1] .

وهناك مادة أقل ابتساراً ، تجىء فى كتاب الدكتور محمود حامد شوكت « مقومات القصة العربية الحديثة فى مصر » (والكتاب ــ فى واقع الأمر لا يعدو أن يكون تطويراً لكتابه « الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث » ، القاهرة ١٩٥٦) ، وفيه خمس صفحات فحسب حول موضوعنا ، وفى كتاب « اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر »[2] (ص ٤٦) للدكتور السعيد الورقى وفى كتاب الدكتور محمد رشدى حسن « أثر المقامة » إشارات تقول بأن بطل الحكايات « يمثل دور شهر زاد ، بينما يمثل المهدى دور شهر يار . وقد تحدث عن أن صلة ما بين هذه الحكايات والأدب الغربى ، كانت أثراً لمقام الشيخ المهدى فى سوريا بعض الوقت .

ونشير بعد ذلك إلى مقالة صغيرة جيدة للدكتورة سهير القلماوى فى « الهلال » بعنوان « أقاصيص الشيخ المهدى فى القرن ١٩ » ، ولكن ضيق المساحة (زهاء ست صفحات) لم يتح للكاتبة أن تتقصى كل جوانب القضية .

ونحسب أن هذا القدر الضئيل لا يتناسب وأهمية الموضوع بما له من زوايا مختلفة تتصل بالتاريخ الأدبى ، وبما له من صلة بالحملة الفرنسية ومدى تأثيرها فى الحياة الثقافية فى مصر ، وبالأدب العربى وتأثيره فى الآداب الغربية ، خصوصاً فى حقبة فورة المشاعر الرومانسية وازدهار الأعمال ذات الطابع الشرقى .

ومؤلف الكتاب الشيخ محمد المهدى (الكبير) أحد أعلام الأزهر فى أخريات القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، وأحد الشخصيات المؤثرة فى الأحداث الجارية آنذاك . وقد ذكره الجبرتى فى « عجائب الآثار » فى أكثر من موقف ؛ فمن ذلك ما يجىء بشأن تعيينه فى الديوان الذى أنشأه بونابرت وشغل فيه منصب كاتب السر مدة من الزمن (جـ ٥ ص ١٩٢) ، وكان له جهد بارز فى مؤازرة

محمد على عندما أراد التخلص من عمر مكرم (جـ ٧ ص ٦٩).[٣]

وقدم لنا مارسل نفسه معلومات وفيرة عن الشيخ المهدى فى هذا الكتاب الذى نتحدث عنه ، نتبين منها أنه كان أحد العلماء الذين ظلوا يتمتعون بمكان رفيع خلال عهود الحكم المختلفة التى مرت على مصر فى زمانه . وكان والده قبطياً يعمل لدى سليمان الكاشف ؛ وقد أراد أن يجعل من صاحبنا ـ الذى كان يحمل اسم هبة الله ـ مملوكاً ، إلا أن الفتى آثر ـ بعد أن اعتنق الإسلام ـ أن يدرس بالأزهر ؛ وبعد أن تخرج عمل فى بعض الوظائف .

ويروى مارسل أكثر من حادثة تدل على مزاج الشيخ المهدى ؛ منها أن الفرنسيين بعد ثورة القاهرة الأولى دعوا إلى وليمة حافلة ضمت إلى جانب قواد الحملة عدداً من رجالات القاهرة وشيوخ الأزهر ؛ وفى أثناء تناول الطعام قام السقاة بملء الكؤوس فهبت على الأثر همهمات احتجاج من الشيوخ ، وقال واحد : هذه خمر ؛ وعلق آخر : **أخمر لشيوخ الإسلام على رؤوس الأشهاد ؟** ؛ وأجاب ثالث : هذه إهانة ووسيلة مدبرة للنيل منا حتى نفقد احترامنا أمام الناس والرأى العام ؛ وأجاب آخر أكثر حماسة : فلنخرج جميعاً ونذهب إلى أقراننا ونبلغهم بالإهانة التى وجهت لنا . . .

أما الشيخ المهدى فإنه ظل طيلة هذا الوقت يستمع ويتدبر فى عاقبة ما يمكن أن يجره مثل هذا الموقف الشائك ، ولكنه كان يبدو مستغرقاً فى حالة من الاسترخاء وعدم الإحساس بما يدور من حوله . وفجأة بدا كما لو كان يستيقظ من استرخاءه ليتساءل عما هناك .

وشرحوا له أسباب ما هم فيه من انزعاج قائلين :
ـ لقد قدموا لنا خمراً لنشربها .

فأجاب الشيخ المهدى بهدوء : ربما لم تكن خمراً . وتناول الكأس فى شىء من اللامبالاة ، ونظر فيه وهو يعلق :

ـ إن الخمر لا تكون بهذا اللون .

وبدأت المشاعر تهدأ ، ومن ثم رشف من الكأس رشفات ثم قال بهدوء :

ـ إنها بالفعل خمر ، ولكنها بالغة الجودة ؛ وإذا كان هناك إثم فى شربها بالنسبة لى ولكم فليقع بعون رسولنا (صلعم) على كاهل الفرنسيين . وطلب كأساً أخرى ؛ وعلى الأثر حاكاه الأخرون وهم يرددون « فليقع الإثم على كاهل الفرنسيين » ! وهكذا انتهى الموقف فى سلام .

وفى ملحوظات مارسل ما يجزم بأن الشيخ المهدى وقع على جميع المراسيم والمنشورات الموجهة من الديوان العام ؛ وهى ـ فى مجموعها ـ مما سطره الشيخ المهدى بنفسه . وقد احتفظ مارسل بهذه الأصول الخطية وحملها معه إلى فرنسا[٤] .

أما المراجع الفرنسية فإنها كثيراً ما تنوه بدور الشيخ المهدى فى مؤازرة الفرنسيين . وفى كتاب « **التاريخ العلمى للحملة** الفرنسية »[٥] (ويعد من أهم الوثائق فى موضوعه) أنه وعدداً آخر من المصريين قد وقفوا جهراً وبحمية إلى جانب الفرنسيين . ويشير مارسل فى مقدمة الجزء الثانى إلى أن الشيخ المهدى كان صديقاً لعدد من رجال الحملة الفرنسية ، من بينهم بوسيلج (المدير المالى للحملة) (L'Adminestrateur géneral des finances) ومتولى الصرف العام (Payeur Géneral) ويدعى استيف Estève ، وبوشام Beauchamp قنصل فرنسا السابق فى مسقط .

ومن العلماء ماجالون وريج وبدنت وجوبير إلخ . . .

وخلف لنا الرسام ريجو Rigo صورة للشيخ المهدى رسمت فى سنة ١٧٩٩ ؛ وكان المهدى آنذاك فى الثانية والستين من عمره .

وأشار أكثر من واحد من هؤلاء الفرنسيين إلى حرص الشيخ المهدى على شعبيته[٦] . ولبوسيلج فى هذا الصدد عبارة يؤكد فيها أن المهدى كان شديد الطموح ، كثير الحرص على الشهرة والشعبية ، وأنه على استعداد لأن يضحى بالفرنسيين جميعاً فى سبيل مجده الشخصى[٧] .

وفى هذا كله ما يرسم صورة حية لشخصية ذات حنكة سياسية غير عادية ، تعرف كيف تتكيف مع الأحداث وتسعى للاستفادة منها قدر الطاقة .

والعجيب أن المصادر المختلفة عن الشيخ المهدى لا تحدثنا عن نشاطه العلمى أو عن مؤلفات له ، وكأن الطاقة الحقيقية للرجل كانت تتمثل أساساً فى ذلك التأقلم مع المواقف . ولنا أن نتصوره من ذلك الطراز الذى يعرف كيف يسحر سامعيه بظرفه وذكائه وبراعته ، ولكنه ـ وربما بدافع الكسل أو بدافع آخر ـ لم يكن ممن يصبرون أو يهتمون بتدوين ما يجيش فى أذهانهم .

هذا عن الشيخ محمد المهدى (المؤلف) ؛ أما (المترجم)[٨] فإنه شخصية فريدة فى تاريخ الحملة الفرنسية ، التى يعد أحد علمائها المبرزين على الرغم من صغر سنه ؛ وقد شغل فى القاهرة عدة مناصب إدارية ، أهمها إشرافه على مطبعة الحملة ، ومشاركته فى تحرير La Decade ؛ وله فيها أعمال متنوعة ، منها ترجمته لقصيدة لنقولا الترك (العدد الثالث ، ص ص ٨٥ — ٩٦) .

ومن أعماله (استناداً إلى Notice des Ouvrages de M.J. Marcel) ما نشره فى سنة ١٧٩٨ بعنوان **ألفبائية عربية ، تركية ، فارسية ، لاستعمال المطبعة الشرقية والفرنسية** (طبع بالإسكندرية) ، ونشر فى السنة نفسها تمرينات لقراءة الفصحى ، كما نشر فى السنة التالية « **حكم لقمان** » مع ترجمة فرنسية لها ، وطبع بالقاهرة فى سنة ١٨٠٠ « **قواعد اللغة العربية العامية** » . واهتم مارسل بتاريخ مصر فأصدر فى سنة ١٨٣١ كتاباً عن تاريخ مصر منذ الفتح العربى حتى دخول الحملة الفرنسية ، كما أصدر دراسة عن مسجد ابن طولون والدولة الطولونية ، وخلف « ذكريات » عن أيام الحملة فى مصر لم يقدر لها أن تطبع إلا فى سنة ١٨١٩ ، وعدة

دروس فى اللغات الشرقية والأفريقية (العبرية ـ والسريانية ـ والسامرية ـ والحبشية ـ إلخ) .

وله فضلاً عن ذلك قاموس فرنسى ـ عربى للهجات العربية فى شمال أفريقية ، وأشعار باللاتينية ، ودراسات فى الآثار ، من بينها دراسة مطولة فى أكثر من مائتى صفحة عن مقياس الروضة . وفى كل هذا ما يدل على أننا أمام عالم من كبار المتخصصين فى تاريخ الشرق ولغاته ، وأحد الأعلام الذين أوكل إليهم أمر إصدار كتاب « وصف مصر »[٩] . على أن هذا كله لم يحل دون أن يوجه اهتمامه إلى الجانب الأدبى الخالص ، الذى يتمثل فى تلك الترجمة الضخمة لحكايات الشيخ المهدى ، التى تقع ـ كما ذكرنا ـ فى ثلاثة مجلدات كبيرة .

* * *

ولهذه القصص أو الحكايات مقدمة يقول فيها راويها إنه يحمل اسماً معروفاً فى القاهرة ، وإنه كثير الأسفار إلى دمشق وجدة وطرابلس الغرب ، وإنه ذهب إلى مكة المكرمة لأداء فريضة الحج . ثم يقص كيف أنه ذات مساء وهم فى الصحراء بعد أن اجتازوا جبل الطور وتهيأوا للراحة ، إذا برجل يمر بالقافلة وقد بدا عليه البؤس والإملاق ، فدعا له بطعام ، وسأله عن سر ما هو عليه من بؤس ، فأجاب الرجل : وا أسفاه يا سيدى ! إنها قصة طويلة ، تتضمن مغامرات عشر ليال توالت علىّ ؛ وإذا ما أذنت فإننى سأقصها عليك فى عشر ليال متتابعات .

وبعد أن يأذن له الراوى يبدأ هذا البائس فى قص حكاية الليلة الأولى التى تحمل عنوان « الليلة الأولى من حكايات عبد الرحمن الإسكندرانى » ، وفيها يقول بإيجاز :

(لقد ولدت بالإسكندرية ، وكان أبى الحاج على المختار من أثرياء التجار بالمدينة ، وكانت معظم تجارته مع الفرنجة . وقد ماتت أمى عند ولادتى ؛ ولذا هجر أبى التجارة واشترى له بيتاً فى باب زويلة . وانتقل للقاهرة عدد من أقربائنا . وبعد وفاة أبى ـ وكان عمرى إذ ذاك خمسا وعشرين سنة ـ أصبحت وارثاً لثروة كبيرة ، ولم أكن ميالاً للملذات ولا للأسفار . واستشرت أصحابى فيما أنا فاعل بهذه الثروة ، فنصحنى أحد الشيوخ بأن أثقف نفسى ؛ ومن ثم أقبلت على اقتناء الكتب) .

وهكذا يقضى عبد الرحمن ثلاث سنوات فى القراءة،لم يترك فى خلالها كتاباً بالعربية أو الفارسية أو التركية إلا قرأه .

وأخيراً ، وبعد أن يشعر أنه تثقف بما فيه الكفاية ، يقرر أن يشرك الآخرين فيما تلقى من معارف ، ويؤثر أن يبدأ أول ما يبدأ بخدمه وعبيده . وهكذا ؛ فما إن يحل المساء حتى يجمعهم كلهم فى





ـ غلاف الكتاب وخاتمته وفقاً لما ذكره مارسل .

قاعة كبيرة من قصره . ولك أن تتصور مبلغ دهشة هؤلاء عندما عرفوا أن سيدهم جمعهم لينقل إليهم عن طريق الحكايات المفيدة خلاصة ما استوعب من معارف .

والحكاية الأولى التى سيقصها عبد الرحمن الإسكندرى على خدمه وعبيده تنقلنا إلى بغداد وإلى عصر هارون الرشيد ، وتصور كيف اجتمع فى مجلسه الأصمعى وأبو عبد الله مالك المدنى وفضل بن يحيى ، وطلب هارون الرشيد أن يقولوا له شيئاً مفيداً ، على أن يظفر بجائزة قدرها ألف دينار صاحب أحسن حكاية تتضمن شيئاً طريفاً . وهكذا يقص عليه الأصمعى حكماً عن بعض حكماء الفرس ، ولكنها لا تستحوذ على إعجاب الخليفة ؛ ويقص عليه الفضل حكاية مستمدة من ملوك الفرس لا يهتز لها قلب هارون الرشيد ؛ أما مالك المدنى فيقص قصة عن الخليفة أبى جعفر المنصور وابنه المهدى ، ولكن الرشيد لم يجد فى الحكاية ما يجعله يسبغ عليه الجائزة . ومن ثم خرج الرشيد ليروح عن نفسه بالصيد ، وانتهى الموقف بأن وجد نفسه وليس معه إلا الفضل وقد بعدا عن الحاشية . وراحا يبحثان عن الطريق ؛ وبعد لأى لاح لهما شيخ هرم ، سأله الفضل عن سنه فقال الرجل : أربع سنوات ! فوبخه على محاولة الهزء بهم ، إلا أن الشيخ أجاب فى وقار بأن هذا عمره الحقيقى ؛ إذ شهد سنتين من خلافة المهدى ، وسنتين أخريين من خلافة ابنه هارون الرشيد ؛ وأما ما عداهما فإنهما لا يعدان من عمره ، لأنها كانت أعواماً عاشها فى زمن بنى أمية أو فى ظل الاضطرابات السياسية .

ويعجب الرشيد بهذه الإجابة فيأمر بأن يمنح الرجل الجائزة وقدرها ألف دينار . ثم يسأله كيف يبذر نوى النخل وهو يعرف أنه لن يجنى ثمرة عمله هذا أبداً ومن ثم لن يستفيد منه ؛ ويجيب الشيخ : إن ما آكل منه غرسته أيدى من كانوا قبلى ، وما أغرسه أنا سيأكل منه أناس من بعدى . ويسر هارون الرشيد بحكمة الرجل ، فيأمر بأن يمنح ألف دينار أخرى ، فيقول الرجل معلقاً : إن هذا الشجر لا يدر قبل عشرين سنة ، ولكنها — بفضل الخليفة — درت عليه على الفور أكثر مما ستدر طول المدى . وهنا يأمر له الخليفة بألف دينار أخرى ، ويعلن أنه سينصرف ، لأنه لو استمر فى الاستماع للشيخ فإن خزائن القصر ستنفد .

هذه هى الحكاية الأولى التى يقصها عبد الرحمن الإسكندرى على مستمعيه من خدم وعبيد .

وقد قص حكايته وهو واثق من أنها ستخلف أثراً عميقاً فيهم ، لكنه يفاجأ وهو ينظر إليهم بأن الجميع يغط فى نوم عميق . عندئذ ينهض هو كذلك لينام .

ويستيقظ فى الصباح على صياح رئيس الخدم الذى يخبره بأن الباب مسمر من الخارج . وبعد برهة يحضر رئيس العسس ليفتح الباب الذى ترك طيلة الليل مفتوحاً بسبب ذهاب كل الخدم على عجل للاستماع لسيدهم ، ثم ما كان من نومهم المفاجىء . وكان القانون يقضى فى هذه الحالة بأن يُسمَّر الباب من الخارج حتى الصباح ، ويلزم صاحب الدار بدفع غرامة كبيرة .

ويتأمل عبد الرحمن الإسكندرى فيما جرى له ، ثم يكتشف أنه أخطأ حين اتخذ من العبيد والخدم جمهوراً له ؛ فهو جمهور جاهل لا يمكن أن يقدر ما فى حديثه من حكمة بالغة ، وفكر ثاقب . ومن ثم فإنه يقرر — فى الليلة الثانية — أن يدعو أصحابه القدامى ، الذين نأى عنهم حقبة طويلة من الزمن بسبب انشغاله فى تثقيف نفسه ، ويقرر أن يختصر فى حكاياته حتى لا يمل السامعون .

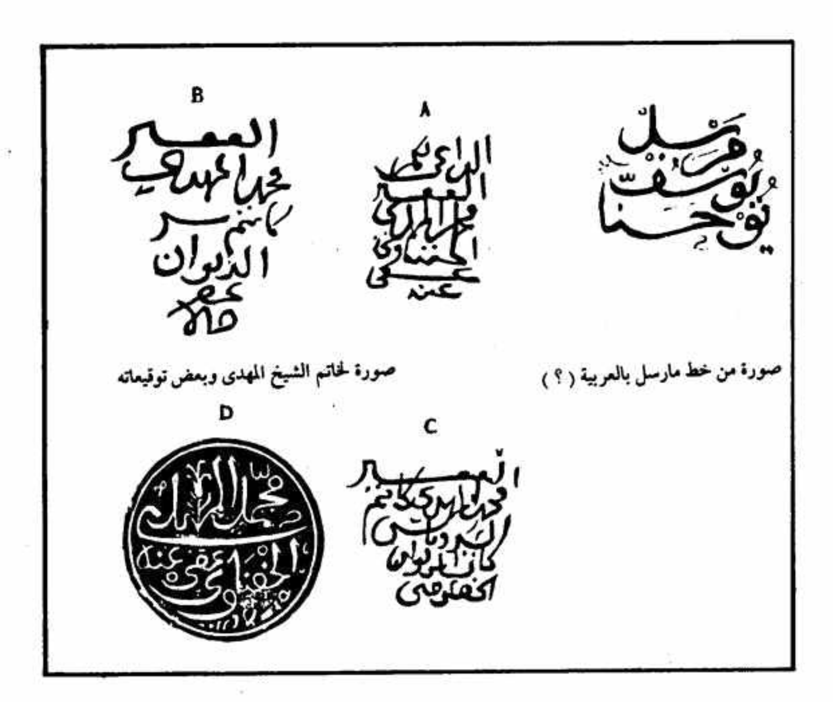
وهكذا يعد فى المساء مأدبة كبيرة لرفاقه ، ولمن يحضر معهم من أصحابهم ، ويحمل الطعام إليهم على أطباق ضخمة من الفضة الخالصة . وبعد الوجبة الفاخرة يسحب عبد الرحمن كراسة من الكراريس التى دوّن فيها خلاصة قراءاته وما تعلمه ، ويبدأ فى قراءة صفحات منها ، فإذا ما انتهى توقع أن يستمع للتصفيق وعبارات التقدير ، حتى إذا ما رفع بصره راعه أن الجميع يغطون فى سبات عميق ! لكنه يرى — على كل حال — بين الجمع النائم أربعة لم يدب النعاس إليهم ، كانوا يتجاذبون أطراف الحديث ، على نحو يدفع بعبد الرحمن الإسكندرى إلى الاقتناع بأن حديثهم إنما يدور حول حكايته وما فيها من عبر ، وما اتسمت به من بيان وقوة ، ويدعوهم لأن يأخذوا مكانهم إلى جواره . ولم يكونوا ممن يعرفهم ، ولكنه رجح أن يكونوا من رفقاء أصحابه . وينهض هو ليفتش عن الديوان الذى يحوى نصوص ما أنشدهم من أشعار بثها فى ثنايا حكايته ؛ وبعد لأى يعود بعد أن يكون قد عثر عليه .

وهو إذ يرجع إلى القاعة يفاجأ بأن الأربعة قد رحلوا وقد أخذوا معهم الشمعدانات الفضية والأطباق والصحاف ، ويعرف حينئذ أنهم مجرد لصوص ، ويكتشف أنهم حملوا معهم كل شىء ما عدا صينية كبيرة أفلتت منهم ، ربما بسبب وزنها ، أو لاستعجالهم ، ويكتشف أن عليها كتابة هى بمثابة رسالة له تقول (شاطر الحرامى يُحيّى بحرارة صاحبه عبد الرحمن الإسكندرى ، ويشكره على الوجبة الفاخرة والهدايا القيمة التى قدمها لهم) .

ويذهب عبد الرحمن الإسكندرى فى الغد شاكياً ما أصابه إلى الأغا (وقد حمل معه الصينية الفضية الثمينة) ، ويفاجأ بأن الأغا يصب عليه جام سخطه لكونه صديق شاطر الحرامى ، بدليل أنه استضافه فى بيته . ولم يُجده شيئاً دفاعه عن نفسه . ويتلقى خمسين ضربة بالفلكة ، ويعود على أسوأ حال إلى بيته . وفى الصباح يأتى رجال الأغا ليدفع لهم غرامة ضخمة . وبطبيعة الحال فإن عبد الرحمن الإسكندرى لم يعد إلى الأغا ليسترد طبق الفضة الكبير الذى تركه هناك .

ونصل إلى القصة الأخيرة ، وفيها حكاية عن ثلاثة اسم كل منهم « فضل » ، لمعوا فى عهد الدولة العباسية ، هم فضل بن يحيى البرمكى ، وفضل بن سهل ، وزير المأمون ، وفضل بن ربيع ، وزير الأمين ثم المأمون . وكان عبد الرحمن الإسكندرى يقص هذه الحكاية على جمع من أقرانه اجتمعوا عنده ، ولكنه إذ ينتهى من الحديث يفاجأ بأن القاعة قد خلت ولم يبق إلا أحد الخصيان ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



صورة من خط مارسل بالعربية (؟)

صورة لخاتم الشيخ المهدى وبعض توقيعاته

فيتجه إلى سكن الحريم ليفاجأ بأن أصحابه وخدمه يلهون فى أحضان زوجاته وجواريه ، فيستولى عليه الغضب الشديد ومن ثم يهوى عليهم بعصاه ضرباً ، وترتفع الصرخات فيحضر رجال الشرطة ، ويكون هو فى قمة انفعاله وغضبه ، فتنهال ضرباته عليهم ، ولكنهم يتمكنون منه بعد لأى ، ويزعم نساؤه ومن معهن أن مسًا من الجنون اعتراه ، ومن ثم يقودونه إلى المارستان .

وفى المارستان يحكى لأقرانه هناك مغامراته ، ويقصون عليه ما تعرضوا له من أهوال . وبعد عشر سنوات يخرج من المستشفى وقد فقد كل شىء ، وضاعت ثروته ، وأصبح بائساً شريداً . ويحاول أن يمتهن مهنة الراوى فى المقاهى ، ولكنه لا يوفق ؛ لأنه ما إن كان يبدأ فى الحكاية حتى ينام الجميع . وأخيراً يستقر عزمه على المضى إلى الحجاز ، ليتوسل إلى الله أن يرفع عنه اللعنة التى حلت عليه . وهكذا يكون اللقاء بينه وبين قافلة الحج التى حطت رحالها فى أرض سيناء .

ويشفق عليه الراوى الذى عرفنا فى مستهل الحكاية أنه تاجر ثرى ، ويعلن أنه سيصحبه معه للحج ، ثم يلحقه بخدمته بعد العودة . ولكن الرجل الذى هده الإعياء لا يلبث أن يموت .

ويفتش التاجر الغنى فى أسمال ذلك الإنسان البائس . وكان أن عثر على كراسة تتضمن حكاياته وأسباب مأساته ؛ كذلك وجد كراسات أخرى فيها قصص المارستان[١٠] .

وهكذا ننتهى من الليالى العشر التعسة لعبد الرحمن الإسكندرى ، التى تستغرق المجلد الأول وقسماً من المجلد الثانى . أما بقية المجلد الثانى وكذلك المجلد الثالث فتشغلها قصص المارستان . وهو يبدأ بدراسة وصفية تاريخية للمارستان (طبعت على حدة) . ولهذا القسم عنوان بالعربية هو :

مقامات المارستان

فيها إقرار دار الخوتان

ومعاشرات الاختان

من كراريس عبد الرحمن

وتبدأ بتمهيد ثم مقدمة يقول فيها الراوى إنه بعد أن دفن عبد الرحمن فتشوا ثيابه فعثروا معه على جملة كراريس تتضمن حكايات الليالى العشر السابقة ، وكذلك كراريس فيها مقامات المارستان .

والحكايات تستهل بعبد الرحمن وقد أُودع المارستان وذهبت محاولاته للخروج منه سدى ، بل إنها أضافت إليه مزيداً من المشكلات ، ولم يجد مناصاً من الاستسلام لمصيره ومحاولة التأقلم . وراح يستمع إلى قصص رفقاء التعاسة فى المارستان . وهكذا تتوالى قصص رفيف وعبد القادر وجلابى النوبى ومراد أبو قتبة . . . إلخ . كما يتقابل فى مستشفى المجانين مع زوجته زهرة ــ التى كانت من أكبر عوامل ما مر به من محن . وتحكى زهرة كذلك ما وقع لها من مآس ، إلى أن نصل إلى حكاية فاكر الشامى .

وقد لقى هذا الكتاب ــ فيما يبدو ــ قدراً من الرواج . وإذا كانت المعلومات الدقيقة تعوزنا حول هذه النقطة فإن فى صدور طبعتين متلاحقتين منه ما يجعلنا نسوق هذا الترجيح الذى ذكرناه .

ولا شك أن التربة كانت مهيأة لتقبل مثل هذه الأعمال التى تضوع بعبير الشرق ؛ فقد كانت أوربا ولاسيما فرنسا فى مطلع القرن التاسع عشر لاتزال تعيش فى تلك الحالة الغامضة من الافتتان بسحر الشرق . وربما يعود الفضل الأول لهذا الجو إلى أنطوان

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

جالان(١١) ، الذى بهر الناس بترجمته الفريدة لألف ليلة وليلة (فى مطالع القرن الثامن عشر) ؛ وأدى نجاح هذا العمل إلى ظهور مئات من الأعمال الروائية المستوحاة من الشرق ، أو المؤلفة على نمط الحكايات الشرقية . ومن هذه الأعمال كتاب بتى دى لاكروا (وكان أستاذاً بالكوليج دى فرانس ومترجماً للملك) ، وعنوانه «حكايات فارسية» ، وكان للمحامى جولت Guelette أثر مهم فى هذا المضمار ، على الرغم من عدم معرفته بأى من اللغات الشرقية . وهكذا توالى ظهور مجموعات متعاقبة بعناوين مثل : حكايات هندية ؛ حكايات صينية ؛ حكايات تركية ؛ حكايات التتار ، وكلها على نمط ألف ليلة وليلة ، كما ظهرت كتب بعناوين من طراز «ألف أمسية وأمسية» ؛ «ألف ساعة وساعة» . وساعد هذا الرواج على جذب أجيال وأجيال من المؤلفين والمترجمين ، من بينهم هذا العالم النابه : جان جوزيف مارسل ، الذى عرفنا شيئاً عن أعماله العلمية ، ومعرفته العريضة فى ميدان اللغات الشرقية .

على أن التساؤل المثير حقاً إنما يتمثل فى تحديد دور كل من الشيخ المهدى ومارسل فى تأليف هذه الحكايات ؛ إذ إن هناك شكوكاً طرحت حول هذه النقطة ، على نحو ما نرى فى مقالة سهير القلماوى ، التى تقرر فى البداية «أن صلة الشيخ المهدى بالفارس مارسيل هى التى أخرجت لنا هذا الكتاب العجيب» . . . ثم تضيف بعد قليل «أن قصص الكتاب تجعلك تشعر وأنت تقرؤها أنها نوع من تقاليد ألف ليلة وليلة ، التى تزعم كلها كذباً أن لها أصلاً عربياً ، والتى انفجرت على نحو هائل فى فرنسا بعد ذيوع ألف ليلة وإقبال الناس عليها إقبالاً قلما صادفه كتاب من الكتب فى العالم كله . كذلك نجد فيها من علامات عدم الأصالة العربية ما يجعلنا نشك فى هذا المخطوط العربى ؛ أهو حقاً ألفه الشيخ المهدى ؟ ولما كان المخطوط ليس فى متناول أيدينا فإن الجزم بحكم حاسم أمر صعب جداً» .

وسهير القلماوى فى مقالها الصغير عن حكايات الشيخ المهدى تطرح فكرة قوامها أن الكتاب يقوم فى جوهره على تصوير محنة الفرنسيين إزاء رفض المجتمع المصرى لهم ، وعدم الإصغاء للآراء العلمية التى حملوها معهم . ذلك أن بطل هذه الأقاصيص – عبد الرحمن الإسكندرى – يتعذب من عدم الإصغاء إليه ؛ فهل هذه صورة العالم المسلم آنذاك ؟ إنه بالأحرى (فى رأى سهير القلماوى) يصور رد الفعل السلبى للمجتمع المصرى بإزاء الفرنسيين ، وتجاهله لكل ظواهر العلم والتقدم التى حملوها معهم . وفى هذا كله ما يقود إلى الظن بأن الكتاب صادر عن عقلية فرنسية لا مصرية ، على نحو يجعلها تقول إننا «إذا سلمنا بأن الشيخ المهدى هو الذى كتب أصلاً عربياً لها – لهذه الحكايات – فإن ذلك لا يقبل إلا على أساس أنه كان يصور محنة الفارس مارسل لا محنته أو محنة قومه» .

ومن قبل أشار مارسل نفسه إلى كتاب للأديب الفرنسى شارل نوديه Ch. Nodier ظهر فى أثناء طبع الحكايات ، وكيف أن ما أراد نوديه أن يحققه بحكاياته عن المجانين سبقه إلى تحقيقه المهدى فى حكايات عن عالم المارستان . على أنه يضيف أن ليس لهذا الكتاب من غاية – فى نظر مارسل – أكثر من تصويره لعدد من الدلالات والانفعالات .

وفى كتاب محمود حامد شوكت «مقومات القصة العربية الحديثة فى مصر» فكرة طريفة تقوم على محاولة عقد الصلة بين حكايات الشيخ المهدى ودون كيشوت . وفى هذا المقام نتذكر على الفور حلقات الدون كيشوت لسرفانتس الأسبانى لما بينهما من صلة فى المبنى والهدف .

ففى القصة الأسبانية أمعن الدون فى الاستغراق فى قراءة قصص الفروسية الوسيطة حتى اختلط الواقع عنده بالخيال ، فانبرى بوصفه فارساً وسيطاً ليحارب الشر وينتصر للخير ، وقد تبعه أحد البلهاء من فلاحيه . ويقوم الإثنان بمغامرات مضحكة ، ينالهما فيها أذى عظيم . ولا يثوب الدون إلى رشده إلا وهو على فراش الموت . ففى القصتين صورة لمرحلة بدأت تضيق ذرعاً بالمبالغات والخرافة ، وتهزأ بالاستغراق فى عالم الخيال المنفصل عن الواقع . ولعل المهدى قد سمع بأمر القصة الأسبانية من صاحبه المستشرق الفرنسى فنسج على منوالها .

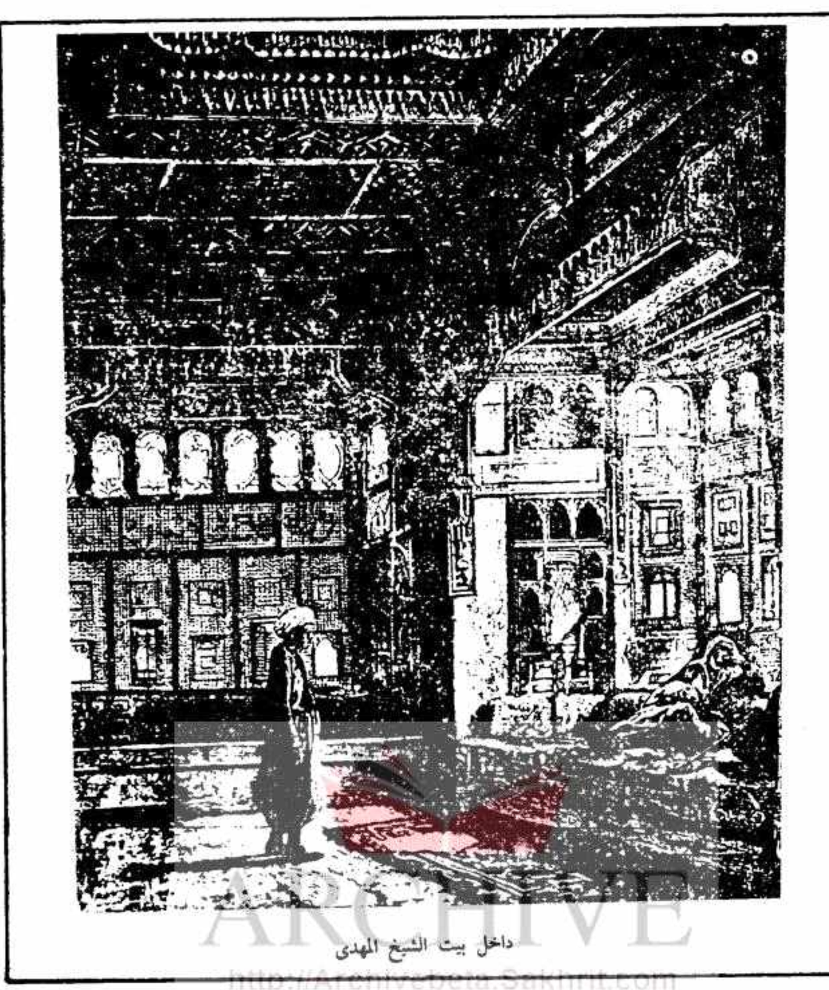
إن هذه الفرضية طريفة كما ذكرنا ؛ فكلا البطلين دون كيشوت وعبد الرحمن الإسكندرى مفعم بالرغبة فى العطاء إلى أبعد مدى ؛ وكل منهما يشعر بأن عليه «رسالة» أو أن له «غاية نبيلة» تهدف – على المدى البعيد – إلى إصلاح الكون ، وكلاهما يلاقى أشد العنت فى تحقيق هذه الغاية النبيلة ، ويودع الحياة دون أن يحقق شيئاً منها . ولكن هل تكفى مثل تلك السمات العامة للبحث عن أصول مشتركة ؟

http://Archivebeta.Sakhrit.com

نحسب أن هذه الفرضية ذهبت إلى أبعد مما كانت تسمح به طبيعة الظروف ؛ ولا يمكن أن نعول كثيراً على القول بأن مارسل قص على الشيخ المهدى نبأ دون كيشوت فنسج هذا حكايات عبد الرحمن الإسكندرى على منوال البطل الأسبانى المنكوب .

كذلك لا نطمئن كثيراً إلى الفرضية التى طرحتها سهير القلماوى ؛ ذلك بأن هذا الاحتمال الذى أشارت إليه – احتمال أن تكون الرواية برمتها تعبيراً عن غربة الفرنسيين فى مصر – لا يكاد يبين للقارىء ؛ وإذا جاز القول بأنه قائم فى القصص الأولى من الكتاب – قصص المارستان – فإنه يختفى تماماً بعد ذلك . ونحن نعلم أن قصص المارستان لا تمثل إلا نحو ثلث الكتاب . ولو أن مارسل أراد حقاً أن يبرز رمزاً ما للجأ إلى رمز أكثر وضوحاً وتركيزاً . يضاف إلى هذا أن البطل المنكوب – عبد الرحمن الإسكندرى – يتصرف بسذاجة ، بل بما يجاوز السذاجة ؛ فهل من الممكن قبول فكرة أنه يجسد ما لدى الفرنسيين من علم ومعرفة وفن يساق إلى غير أهله ؟

على أن القضية المعقدة هى مسألة مصير المخطوط الأصلى العربى . وقد فتشنا طويلاً عن هذا الكتاب ذى الاسم العجيب



داخل بيت الشيخ المهدى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« **تحفة المستيقظ** . . . إلخ » فى المكتبة الوطنية فى باريس ، وفى تاريخ الأدب العربى لبروكلمان ، وفيها تفحصنا من فهارس المخطوطات ، فلم نجد له أثراً . وقادنا البحث إلى العثور على مجلدين يحتويان قائمة بالكتب المطبوعة والمخطوطة ، والوثائق التى تتضمنها مكتبة مارسل ؛ وقد عرضت جميعاً للبيع بالمزاد فى العاشر من إبريل سنة ١٨٥٦ (أى بعد عامين من وفاته) . وهذا الكتاب يحمل عنوان : **Catalogue des Livres Composant la bibliothèque de feu M.J.J. Marcel** (فهرست الكتب التى تتضمنها مكتبة الراحل ج.ج. مارسيل) وهذا الفهرست يقع فى ٢٣٦ صفحة ؛ يضاف إلى هذا فهرست مقتنياته الشرقية : Catalogue Oriental وقد طبع هذا الفهرست فى سنة ١٨٥٩ فى ٧٠ صفحة ، وبدأ بيع هذه المقتنيات فى ٩ مارس ١٨٥٩ .

والعجيب أن متفحص هذا الفهرست يتبين أن الرجل اعتنى بأن يحمل معه كل الوثائق الخطية والرسائل ومطبوعات الحملة الفرنسية وما عثر عليه من مخطوطات بالقاهرة . ومن بين محتويات هذه المكتبة نسخ من الصحيفتين الفرنسيتين اللتين أصدرهما الفرنسيون فى مصر (لاديكاد إيجبسيين ، وكورييه دى ليجبت) ، كما حمل معه أكثر من عشرين مخطوطة من مخطوطات القرآن الكريم ومخطوطات من كليلة ودمنة ، ومن أمثال لقمان ، كذلك نسخة من ألف ليلة وليلة تقع فى ٤٨٥ كراسة ، فضلاً عن نحو عشر مخطوطات أخرى ، تتضمن قصصاً من ألف ليلة ، ومخطوطات لحكايات شرقية ، كذلك بضع نسخ من بردة البوصيرى . . . إلخ . (ومعروف أن مارسل كان مولعاً باقتناء المخطوطات) .

ولا يجد متفحص هذا الفهرست أثراً على الإطلاق لحكايات الشيخ المهدى . **فكيف يعلل الإنسان مسألة غياب مخطوطة الكتاب من مكتبة مارسل ، فى الوقت الذى تضمنت فيه هذه المكتبة كل قصاصة وورقة مكتوبة بخط الشيخ المهدى أو بخط غيره من شيوخ الأزهر ؟**

إن هذا ما يحمل على الشك فى أن الكتاب ـ حكايات الشيخ المهدى ـ يستند أساساً إلى أصل عربى . ونسوق هنا عبارات لمارسل بشأن المخطوطة ، وردت فى ثنايا حديث له عن أمسية قضاها فى صحبة الشيخ المهدى ، وتطرق الحديث فيها إلى ألف ليلة وليلة ، وما ذكره المهدى فى هذا الحوار من أن ألف ليلة وليلة قلدها كثيرون ، وأردف :

« وأنا احتفظ بين كتبى بمخطوطة من هذا النوع . وبناء على الرغبة التى أبديتها لأرى المخطوطة قلم وأحضرها لى ، ودعانى أن أقبلها هدية منه . وهذه المخطوطة كتبت بخطه ـ أى بخط الشيخ المهدى ـ وكل الاعتبارات تجعلنى أوقن أنه هو نفسه المؤلف وليس مجرد ناسخ لها . وهذا ما لم يشأ أن يعترف به اعترافاً صريحاً[١٢]

وقد بث مارسل فى ثنايا النص الفرنسى عبارات تؤكد وجود الأصل العربى ، من قبيل إيراده أن إتيين كاترمير[١٣] اطلع على النسخة الأصلية (جـ ١ ص ٢٠٣ ملحوظة رقم ٣٩) ، ومن قبيل تعليقه (جـ ٢ ص ٢٠٤) على بعض الظواهر البديعية فى الأصل (بين انس وناس) ، وكيف أن هذا الجناس مما يتعذر ترجمته .

يضاف إلى ما سبق نشره صورة زنكوغرافية للعنوان (ويلاحظ أن الخط فيها لا يراعى أصول الخط المعتادة ، بل يشبه إلى حد بعيد العناوين العربية التى يكتبها المستشرقون فى بعض الأحايين) .

نحن إذن أمام مشكلة معقدة ؛ فهناك نص فرنسى ـ فى نحو ألف صفحة ـ يؤكد جان جوزيف مارسل أنه قام بترجمته استناداً إلى مخطوطة أهداها إليه الشيخ محمد المهدى . ومارسل يؤكد ـ دون أن يقدم دليلاً قاطعاً ـ أن الشيخ المهدى هو المؤلف وليس مجرد ناسخ للكتاب . ثم نعثر على قائمة بالكتب والمخطوطات والوثائق والرسائل التى كانت تضمها مكتبة مارسل فلا نجد من بينها الأصل العربى ، ولا نعثر له على أثر فى جميع خزائن الكتب المفهرسة فى العالم . ونبحث فى تاريخ الشيخ المهدى فلا نجد أقل إشارة إلى أن له مجموعة قصصية على غرار ألف ليلة وليلة ؛ فهل ضاعت الحقيقة إلى الأبد ، وانطوت فى أغوار الزمان ؟

إننا نؤمن بأنه من المحال أن يقدم رأى جازم فى شأن هذه القضية . وهناك فى تاريخ الأدب قضايا كثيرة مبهمة المعالم (إلى حد أننا نجد من يتشكك فى أن شكسبير وجد حقاً . وقد طرح طه حسين فى « حديث الأربعاء » فكرة أن مجنون ليلى شخصية خرافية . . . إلخ) ، ولكننا فى تقويمنا للموقف سنفيد من تجربة أنطوان جالان مترجم « ألف ليلة وليلة » . فمن الحقائق التى لا تقبل الشك أن جالان استعان ـ إلى جانب ما حمل من مخطوطات لألف ليلة وليلة ـ بأحد المثقفين الموارنة (واسمه حنا دياب ، ويسميه جالان أحياناً فى مذكراته Jean Dipi).وكان جالان كثيراً ما يستمع إلى الأقاصيص التى يحكيها له حنا هذا ويسجل لها ملخصاً ، ثم يعيد كتابتها فيما بعد ؛ أى أن قدراً مما قدم جالان يعد مزيجاً من الترجمة والتأليف فى آن واحد .

فى ظننا أن موقفاً شبيهاً بهذا قام بين الشيخ المهدى ومارسل . وفى ظل الملابسات التى سقناها نميل إلى اعتقاد أنه لم يوجد قط نص عربى مدون من هذه الحكايات ، وإنما نذهب إلى الاعتقاد بأن الشيخ المهدى هو حقاً صاحب هذه الحكايات ، وأن مارسل كان يستمع إليه خلال أمسياتهما الكثيرة المشتركة ، مدوناً ملخصاً أو ترجمة سريعة لكل أقصوصة . حتى إذا ما آب إلى نفسه أعد العمل مرة أخرى ، ليكون فى صورته النهائية مزيجاً من التأليف والترجمة فى وقت واحد .

وإذا كنا لم نستطع أن نقدم حلاً نهائياً لكل ما يكتنف الموضوع من ألغاز فحسبنا أننا حاولنا دراسته وتحديد أبعاده ، واستخلاص ما يمكن استخلاصه ، فى حدود ما تسمح به الوثائق والتحليل الموضوعى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المراجع والمصادر

الجبرتى : عجائب الآثار ط . بولاق ، وطبعة جوهر .
حسن (محمد رشدى) : أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة القاهرة ١٩٧٤ .
الزركلى : الأعلام (ط ٣) بيروت ١٩٦٩ .
بدر (عبد المحسن طه) : تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ، القاهرة .
زيدان (جورجى) : تاريخ آداب اللغة العربية . الطبعة الرابعة،القاهرة .
سلام (محمد زغلول) : دراسات فى القصة العربية الحديثة . الإسكندرية ١٩٧٣ .
شوكت (محمود حامد) مقومات القصة العربية الحديثة فى مصر . القاهرة ١٩٧٤ .
شيخو (لويس) : الآداب العربية فى القرن التاسع عشر . بيروت ١٩٢٤ .
القلماوى (سهير) ألف ليلة وليلة (الطبعة الرابعة) القاهرة ١٩٧٦ .
القلماوى أقاصيص الشيخ المهدى فى القرن ١٩ (الهلال) يناير ١٩٦٨ .
العقيقى (نجيب) : المستشرقون . القاهرة ١٩٦٤ .
عنانى (محمد زكريا) : حول جريدة التنبيه وقضية نشأة الصحافة فى العالم العربى .
« الكاتب » مايو ـ يونية ١٩٧٨ م .
عنانى (محمد زكريا) : رسائل متبادلة بين نابليون والشريف غالب . الدارة، العدد الثالث من السنة السادسة (جمادى الثانية ١٤٠١ هـ ـ أبريل ١٩٨١) .
القلماوى (سهير) ألف ليلة وليلة (الطبعة الرابعة) القاهرة ١٩٧٦ .
الورقى (السعيد) : اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر . الإسكندرية ١٩٧٩ .

Abdel - Halim (Mohamed) : **Antoine Galland, Sa vie et son oeuvre,** Paris, 1964 .
Fakkar (Rouchdi): **L'Influence Française sur la Formation de la Presse Litteraire en Egypte au xix siècle.** Paris, 1972.
Louca (Anwar): **Voyageurs et Ecrivains Egyptiens en France au xix^e siècle.**
Notices des Ouvrages de J.J. Marcel
Taillefer: **Notices Historique et biographique sur J.J. Marcel.**

الهوامش

(١) تطور الرواية العربية فى مصر ، ص ٥٤ .
(٢) الإسكندرية ١٩٧٩ .
(٣) نص عبارة الجبرتى (جـ ٤ ص ٢٣٣ من ط . بولاق) :
« ثم قام المهدى والدواخلى . . إلى القلعة ، وتقابلوا مع الباشا ، ودار بينهم الكلام . . ثم أخذ يلوم على السيد عمر فى تخلفه وتعنته . . فقال الشيخ المهدى : هو ليس إلا بنا ، وإذا خلا عنا فلا يسوى بشىء ؛ إن هو إلا صاحب حرفة أو جابى وقف ، يجمع الإيراد ويصرفه على المستحقين . فعند ذلك تبين قصد الباشا لهم ، ووافق ذلك ما فى نفوسهم من الحقد للسيد عمر » .
وقد توفى الشيخ المهدى فى سنة ١٨١٥ .
انظر عنه : الجبرتى ٤ / ٢٣٣ .

(٤) Les Dix Soirées, I pp. 142 - 143 .

(٥) IV, p. 86.

(٦) Contes, IV, p. 473.

(٧) تقرير أرسله بوسيلج فى ٦ أغسطس سنة ١٧٩٩ (١٩ تيرميدور سنة ٩) .
(٨) للمزيد من التوسع عن مارسل انظر :
Notice des Ouverages de J.J. Marcl,
وكذلك
Notices Historique, et Biographique sur J.J. Marcel,
و « الأعلام » جـ ٢ ص ٩٧ .

(٩) يذكر نجيب العقيقى فى « المستشرقون » (دار المعارف ١٩٦٤) جـ ١ ص ١٨٦ أن نابليون كان قد أمره بطبع جميع المقررات السياسية باللغات الشرقية الثلاث (العربية والتركية والفارسية) فلما عاد إلى باريس كلفه كتابة مصنف وصف مصر ، وكافأه بأن عينه مديراً لمطبعة الجمهورية . وأشار إلى أن لمارسل بحوثاً تتناول العلوم الطبيعية عند العرب وعلق على بعض المؤلفات العربية فى هذا المضمار مثل كتاب الفلاحة لابن العوام . وهذا الكتاب ظهر فى ثلاثة أجزاء (ترجمته الجمعية الإمبراطورية الزراعية فى باريس) وذكر أن مارسل نشر فى المجلة الآسيوية بحوثاً متنوعة منها ما يتصل بطبيعة فلسطين والبحر الميت ونهر العاصى . . . إلخ .
وعن جهوده فى مجال المطبعة انظر مراجع دراستنا :
« حول جريدة التنبيه وقضية نشأة الصحافة فى العالم العربى » .
(الكاتب ـ مايو ، يونية ١٩٧٨) .
وكذلك ما نشرناه تحت عنوان :
« مراسلات متبادلة بين الشريف غالب وبين نابليون » . ص ٧٣ — ١٠٠ .
(الدارة ، إبريل ١٩٨١) .

(١٠) أشار مارسل فى الحكايات (جـ ٣ ص ٤٧٤ — ٤٧٦) ، فى الملحوظات الإضافية ، إلى فن المقامة عند الهمذانى والحريرى ثم بين أن من خصائص مقامات الشيخ المهدى أن الراوى مجنون ، وكذلك الجمهور الذى يستمع إليه ؛ وتحدث بعد ذلك عن ظهور كتاب للأديب الفرنسى ـ شارل نوديه Charles Nodier . والكتاب الفرنسى ـ الذى يتشابه وإطار الحكايات السابقة ـ متأخر بخمسين عاماً عن كتاب الشيخ المهدى ، الذى انتهى من تأليفه فى ١١ من شعبان سنة ١١٩٧ هـ (١٢ من يوليو ١٧٨٢) .
وللمزيد من التفصيلات حول أدب السمر وأصول ألف ليلة والمقامات يراجع :
« تاريخ الأدب العربى » لبروكلمان ، جـ ٣ ص ١٠٣ وما بعدها ، وجـ ٦ ص ١٥٩ وما بعدها ، وكتاب سهير القلماوى عن « ألف ليلة وليلة » ، ودراسة محمد عبد الحليم عن « أنطوان جالان » .

(١١) انظر عن أطروحة محمد عبد الحليم :
Antoine Galland, Sa vie et son Oeuvres, (Paris, 1964).

والمراجع الوفيرة المذكورة (من ص ٤٧٦ — ٥٢٠) .
وراجع سهير القلماوى : ألف ليلة وليلة ، ص ١٨ وما بعدها .

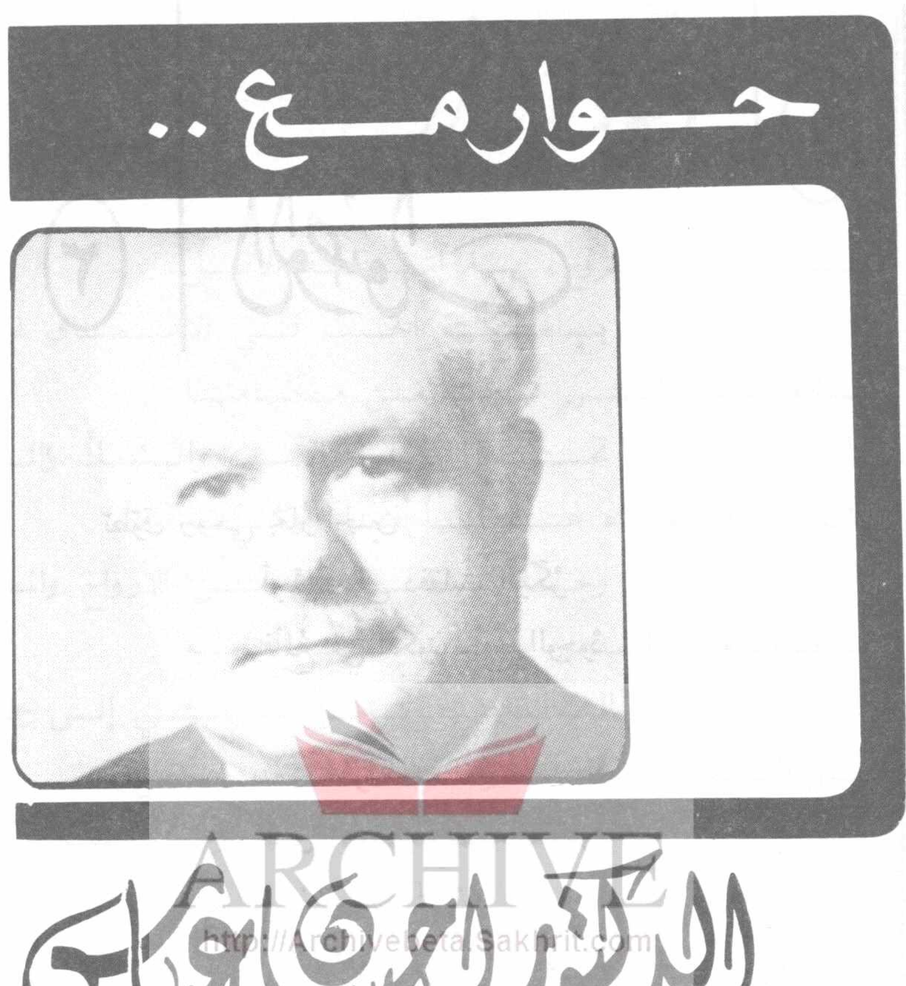
(١٢) تقول عبارة مارسل إنه استنبط أن الشيخ المهدى هو صاحب العمل ، « مع أنه لم يكف قط عن الابتسام وهو يؤكد لى زعماً مناقضاً » .
«Quois qu'il ne manquât jamais de sourire en m'affirmant l'assertion contraire».
ولكن هذا فى ظننا لا يكفى للجزم بأن الشيخ المهدى هو صاحب هذه الحكايات . كذلك يقول لنا إن النسخة بخط الشيخ المهدى ، لكن الترجمة التى يقدمها لنهاية المخطوطة لا تتضمن هذه النقطة :
El le paure devant Dieu qu'l'a redigée et écrite de sa propre main, l'a terminée dans la onzième soirée du mois beni de Chaaban de l'an 1197 de l'hégire du prophète, sur qui le salut et la bénidiction»
« وكتبها الفقير إلى الله تعالى بيده ، وانتهى منها فى الليلة الحادية عشرة من شهر شعبان المبارك من سنة ١١٩٧ من هجرة النبى صلى الله عليه وسلم » .

(١٣) إتيين ـ مارك كاترمير (١٧٥٢ — ١٨٥٢) .
أحد كبار المستشرقين الفرنسيين ؛ وكان أستاذاً بالكوليج دى فرانس وبمدرسة اللغات الشرقية ، وانتخب عضواً بالمجمع اللغوى الفرنسى (١٨١٥) ، ورأس تحرير المجلة الآسيوية . ومن آثاره نشر تقويم البلدان ومقدمة ابن خلدون . . . . .
(انظر عنه : المستشرقون جـ ١ ص ١٨٤) .
ونسجل هنا أنه كان حياً حين نشر مارسل حكايات الشيخ المهدى ؛ فهل من الممكن تصور أن مارسل ـ وهو العالم الكبير ـ يكذب على قارئه وعلى كاترمير كذلك حين يزعم أن هذا الأخير اطلع على المخطوط الأصلى ؟ إن هذا التساؤل يتناقض والنتيجة التى رجحناها فى نهاية البحث ، ولكن الأمانة العلمية تقتضى منا أن نسجله على كل حال .



الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 210
1 سبتمبر 1983

حوار مع ..



الدكتور إحسان عباس

أجرى الحوار: د. حامد الطاهر

القارىء في أنحاء الوطن العربي يمكنه أن يطالع اسم الدكتور احسان عباس على مايقرب من ٤٠ مصدراً محققاً من مصادر التراث العربي والإسلامي، و٢٠ مؤلفاً في الدراسات الأدبية والنقد، و١٠ كتب مترجمة عن اللغة الانجليزية، بالاضافة إلى عشرات البحوث والمقالات المنشورة في شتى المجالات العربية والاجنبية.

ومن يتابع نشاطه يعلم أنه يرأس قسم اللغة العربية ولغات الشرق الأقصى بالجامعة الامريكية في بيروت، كما يدير مركز الدراسات العربية ودراسات الشرق الأوسط بنفس الجامعة، بالاضافة إلى رئاسته لتحرير مجلة «الأبحاث» التي تصدر في نفس الجامعة، ويشارك في الكثير من المؤتمرات والندوات العلمية التي تعقد في الوطن العربي، أو في جامعات أوربا وأمريكا .. وأنه قد حصل أخيراً على جائزة الملك فيصل العالمية في الأدب عن كتابه الذي صدر حول الشاعر العراقي بدر شاكر السياب.

في منتصف شهر مارس الماضي ١٩٨٣، زار الدكتور احسان عباس القاهرة لمدة أسبوع، ألقى خلالها عدة محاضرات حول قضايا الأدب الحديث. وفي لقاء خاص معه، تفضل سيادته بالاجابة على أسئلتي، التي كانت أحياناً مرهقة .. لكنه تلقاها برحابة صدر، وأجاب عنها بصراحة كاملة:

• هل يمكنك أن تحدثنا عن أهم معالم رحلتك في طلب العلم؟

ـ أول مرحلة أحدثت تحولاً لديّ في مفهوم العلم والتربية هي مرحلة «الكلية العربية» في القدس. هنالك فتحت عيني على دراسات متنوعة تشمل الأدب الانجليزي، وتاريخ اليونان والرومان، والفلسفة .. وكان البرنامج مكثفاً وشاقاً يتطلب الوقت الكثير من الطالب، بحيث لم يكن يتسنى لنا أن نقرأ صحيفة يومية!

لذلك عرفت في هذه المرحلة معنى الربط بين الوقت المنظم، والدراسة المنظمة، وتفتحت أنظاري على الأدب اللاتيني بشكل خاص، وشغفت بأفلاطون وأرسطو، وحفظت أجزاء من الأدب الانجليزي عن ظهر قلب، وأحسست أن هذه المرحلة قد أهلتني للتنوع، إذا صحّ لي أن أحرزه فيما بعد.

أما المرحلة الثانية فهي الدراسة بجامعة القاهرة، حيث لقيت كبار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«الشيوخ» بالمعنى العلمي، أمثال أحمد أمين، وأمين الخولي، وشوقي ضيف، وسهير القلماوي وغيرهم وغيرهم ممن منحوني ثقتهم، وجعلوا مني طالباً وصديقاً في الوقت نفسه. وكانت المكتبة المفتوحة في جامعة القاهرة الحافلة بشتى أنواع الكتب منبعاً غزيراً أستقي منه ما أريد. وقد ختمت هذه المرحلة بالحصول على درجة الدكتوراه التي كانت برهاناً على أني تدربت بما يؤهلني للبحث العلمي.

• ماذا كان موضوع رسالتك للدكتوراه، ومن الذين ناقشوك فيها؟

ــ كان عنوان الرسالة هو «الزهد وأثره في الأدب الأموي» ونوقشت سنة ١٩٥٤، أما المناقشون فكانوا خمسة من كبار الأساتذة، هم: شوقي ضيف، أحمد الخشاب، ابراهيم سلامة، مصطفى السقا، محمد مصطفى حلمي.

وأود أن أشير إلى أنني في هذه الأثناء تعرفت بالأستاذ محمود شاكر، وكان له الفضل الكبير في توجيهي، وفي تصحيح كثير من الآراء التي علقت بثقافتي، وأخذتها مأخذ التسليم دون مناقشة. وكان لمكتبته الزاخرة الغنية فضل آخر.. أذكره، فأشكره.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم جاءت المرحلة الثالثة، وهي التحدي الحقيقي الذي لقيته من طلابي السودانيين في كلية غوردون (التي أصبحت الآن جامعة الخرطوم) فقد كان تطلعهم إلى المعرفة يزيدني رغبة في الاطلاع، لكي أكون دائماً عند حسن ظنهم ــ أعني على المستوى الذي أرضى به عن نفسي، وأرضيهم به.

في سنوات تدريسي في السودان، لم أدّخر جهداً في سبيل تكويني العلمي. وكل ما بعد ذلك .. إنما اعتبره ثمرة لهذا التدريب الضروري.

أيضاً، لا أستطيع أن أنسى مرحلة بيروت كمرحلة رابعة .. فالجامعة الامريكية بها بيئة متفتحة، وهي توفر للأستاذ من الامكانات والمساعدات مالا يتوافر في غيرها، وتتمتع بجو من حرية الرأي يعزّ أمثاله. وفي بيروت

غليان ثقافي مستمر، كما أن فيها العديد من دور النشر التي كانت تحفزني إلى مواصلة الدأب والانتاج.

• من الواضح ان انتاجك العلمي الغزير قد تطلب منك الكثير من الجهد والمثابرة، والوقت .. فإذا اكتفينا بالعامل الأخير، وهو الوقت: كم ساعة تعمل في اليوم، وكيف تنظم ساعات العمل؟

ــ أتاحت الفترة التي قضيتها في الخرطوم أن اوفّر الوقت الكثير للبحث والدراسة والتأليف. ذلك أني كنت مطالباً بثلاث محاضرات فقط في الاسبوع. ورغم النشاط الثقافي الذي مارسته في نوادي الخرطوم الثقافية محاضراً، وفي بعض مدارسها أحياناً معلماً، فقد كان الوقت كافياً، وكانت المهمات غير العلمية حينئذ قليلة.

وبالنسبة لسؤالك، أذكر أنني كنت أعمل مالايقل عن اثنتي عشرة ساعة في اليوم والليلة، حتى في أشد ساعات النهار حرارة!

وأذكر أن جاراً أجنبياً لي مرّ بي الساعة الثالثة ظهراً، وقد وضعت طاولة تحت شجرة في الحديقة، ورحت أعمل غير عابىء بالارهاق الذي يسببه ارتفاع درجة الحرارة الشديد، فعرج عليّ وقال: أنا لا أصدق أن انساناً يستطيع أن يعمل في مثل هذا الوقت!

وقد استمرت حياتي على هذا المنوال بعد أن غادرت السودان وعملت في بيروت، إذ كنت أصحو باكراً، حوالي الرابعة صباحاً، وأظل أعمل حين لايكون لدي واجب جامعي آخر ما اتسع الوقت لذلك..

وكان الفضل الأكبر في ذلك لزوجتي وأولادي الذين لم يرهقوني بمتطلباتهم الاجتماعية، واعتبروا أن الوقت الذي أخصصه للعمل وقت مقدس..

ذلك شأني في الأيام التي ليس فيها عمل آخر، أما حين يكون لديّ تدريس أو اجتماعات فإن أكثر اليوم يمضي دون انشغال بالبحث. ومن

اللافت للنظر أن البحث وقضاء الساعات الطويلة فيه لايتعبني، بينما أحسُ بارهاق شديد في الأعمال الجامعية من تدريس وغيره.

وفي الفترة الأخيرة تضاءل عدد الساعات التي استطيع أن أخصصها للبحث، نظراً لعامل السن، فأصبح جهدي لايتجاوز ست أو سبع ساعات في اليوم.

• لكن ألا ترى أن هذا الوقت ـ على الرغم من قلته في نظرك ـ ربما كان هو أقصى ما يستطيعه شاب جاد في عصرنا؟

ـ أحب أن أشير إلى أنني أنظم وقتي بدقة، كما أحافظ على المواعيد.. واعتبر دائماً أن الزمن عنصر هام في النجاح إذا استطاع الإنسان أن يحسن استخدامه، كما أنه عنصر محطم إذا استخف به.

• يلاحظ قراؤك أن نشاطك العلمي يغطي مجالات الترجمة، وتحقيق التراث، والتأليف ـ فما هو تصورك لهذا التعدد في النشاط؟ ولماذا لم تقتصر على مجال واحد؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ مردّ هذا إلى الكلية العربية في القدس ومرحلتها. فإنني مع تطور الزمن لم أستطع أن أقنع بأن جهد الإنسان يمكن أن يتركز في مجال واحد محدد .. ربما كان هذا على خلاف «الدعوة إلى التخصص»، ولكن الكلية العربية منحتني الاعتقاد التالي: «كل امرىء يستطيع أن يحسن مايريد أن يحسنه إذا أعطاه الجهد والوقت الكافيين» وهذا معناه استخدام الارادة إلى أقصى حدودها.

كذلك فإن هذا التنوع كان يمنحني متعة ذاتية، ويجنبني الملل، ويزودني بنشاط مستأنف، كأنني أرود في كل مرة حقلاً جديداً.

ولو سألتني: هل أنت نادم على توزيع جهدك هذا؟ لقلت لك بكل صراحة: إنني أتمنى لو أن جهدي اتسع ليضم أنواعاً أخرى من المعرفة،

ويغطي مجالات أكثر من النشاط .. لأن ذلك كان خليقاً أن يعطيني مزيداً من التعلم..

• كان لك دور رائد في ابراز الأدب العربي في صقلية .. ما الذي يتطلبه هذا الميدان من شباب الدارسين؟

ــ يعود الفضل في اقتراح هذا الموضوع عليّ إلى الدكتور شوقي ضيف، الذي رأى أنه يصلح أن يكون بحثاً لدرجة الماجستير. وفي البداية لم أكن أعرف عن الموضوع شيئاً، ثم أخذت أحاول التعرف عليه: درست المصادر التاريخية العربية، وتعلمت اللغة الايطالية لأقرأ فيها كتاب أماري Amari «تاريخ مسلمي صقلية» وهو يقع في ستة مجلدات [لم يترجم إلى العربية حتى الآن!] وكدت أيأس من أن أضيف شيئاً إلى ما جاء به أماري. وتصادف أن كان في دار الكتب المصرية عالم مرموق هو الأستاذ فؤاد سيد، رحمه الله، وكان مسئولاً عن المخطوطات، فبدأ يضع بين يدي كل ما أطلبه من مخطوطات الدار، وأخذ البحث يؤدي بعضه إلى بعض، وإذا بي أكتشف أن هناك مادة غزيرة لم يطلع عليها أماري، وخاصة في مجال الحياة الاجتماعية والأدبية. فشجعني ذلك على المضي في البحث، وهكذا كتبت الرسالة، وأجيزت. ولكن العيب في هذا الاتجاه أنني لم استطع أن أستمر فيه في دراسات لاحقة، لأن المجال لم ينفتح عن أية معلومات أو اضافات جديدة، إلا ما نَدَر. واعتقد أن الباب في هذا من الناحية الأدبية مغلق ــ لكن هنالك مجالات أخرى يمكن للطلاب أن يدرسوها وهي الخاصة بالنواحي الفنية، والعمرانية، والصلات الاقتصادية بين صقلية وسائر أجزاء العالم الإسلامي.

وقد ظهرت بعض الدراسات في هذا الصدد، لكنها لم تفد من دراسات الأستاذ (غوي تاين) الذي اعتمد في معظم ماكتبه على أوراق الجنيزة القاهرية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

[الجنيزة هي المكان المخصص في الكنيس حيث يلقي اليهود بالأوراق والمكتوبات لئلا تتعرض لدوس الأقدام عليها] .

● أعطيت اهتماماً كبيراً للأندلس .. ما الدافع وراء هذا الاهتمام؟ وماذا ينقص الدراسات الأندلسية؟

ـ يتهمني الكثيرون بأنني بعد ضياع فلسطين، أصبحت أبحث عن « نماذج الضياع » في العالم الإسلامي .. وأنه لذلك توجهت نحو دراسة صقلية، ثم الأندلس. ان هذه التهمة تدل على حسّ نقدي دقيق، ولست أدفعها .. لكنها لم تكن العامل الوحيد.

لقد كان الأمر في صقلية كشفاً عن المجهول، وكان الأمر في الأندلس توجه اهتمام نحو أدب لم يحظ بالعناية الكافية. حقاً إن الدراسات الأندلسية قد كثرت من بعد، ولكنني حين أخذت في هذا الاتجاه لم تكن هناك دراسات تُذكر، وأنا سعيد بأن الأدب الأندلسي أخيراً قد أصبح محط أنظار الدارسين. غير أن القليل من الدراسات في هذا المجال هو الذي يصلح للبقاء.

كلما تذكر المرء الأندلس لايمكن أن ينسى أسماء كبيرة مثل عبدالعزيز الأهواني، رحمه الله، وحسين مؤنس، ومحمود مكي وغيرهم من أولي الفضل الكبير على الدراسات الأندلسية، ولكن الاسهامات في النواحي الأدبية الخالصة لاتزال خاضعة للتعميم والابتسار في الحكم والسطحية في معالجة المستوى الاجتماعي والاقتصادي والأدبي في التراث الأندلسي.

ولاحظ أنني حين أطلق مثل هذا الحكم إنما أقارن بينها وبين ماصدر من دراسات في الاسبانية والانجليزية والفرنسية. فحتى اليوم، لم يكتب أحد كتاباً يضاهي ماكتبه (بروفنسال) عن تاريخ الأندلس، ولا ماحققه (جارسيا جومث) في ميدان الزجل وغيره، ولا ماكتبه (جليك) و(بيريز) في الدراسات الاقتصادية والاجتماعية للأندلس.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

• متى بدأت صداقتك مع ابن حزم الأندلسي؟ وكيف استمرت هذه الصداقة؟

ـ بدأت صداقتي لابن حزم في دور مبكر من حياتي، ومن خلال تعرفي الأول إلى الأدب الأندلسي. فقد قرأت له (الفِصَل، في الملل والأهواء والنِّحل) و(الإحكام في أصول الأحكام) ثم وقعَتْ في يدي مخطوطة من مكتبة شهيد علي باستانبول تحتوي على مجموعة من رسائله، فعكفت على دراستها.. وبهرني الرجل بفكره، وذكائه الخارق، وجرأته التي لا تعرف حدوداً.. ولعل هذه الناحية الأخيرة كان تتميماً لما تعودتُ عليه من دماثة لا تستطيع أن تتجاوز حدودها ـ إلى الجرأة الكافية، الضرورية في بعض الأحيان.

وقد أضيف إلى ذلك تجاوب آخر يرجع إلى ممارستي للنقد الأدبي على طريقة الاستبطان الصوفي، ومحاولة العثور على معان رمزية تحت سطح النص. فكانت ظاهرية ابن حزم أيضاً هي الملاذ من هذا التأويل الذي يضطرني إليه النقد.

ويبدو أن في طبعي الأصلي شيئاً من التمسك بالظاهر والنفور من شطحات المتصوفة، وهذا الذي لم يقم بيني وبين التصوف جسراً ركيناً.

وقد ظلت هذه الصداقة بابن حزم حتى اليوم، ولما عدت إليه في السنوات الأخيرة، واستأنفت دراسته، وجدتني اكتشف فيه مناطق كانت مجهولة لديّ في أيام الشباب، فعدت إلى «رسائل ابن حزم» أعيد دراستها وترتيبها في أُطر فكرية، وكتابة مقدمات أصلح مما كتبته من قبل، وكلما ازددت اتصالاً بابن حزم ازددت يقيناً بفضله الكبير على ابن خلدون..

• نسمع كثيراً عن أن الاحياء الفكري للأمة العربية لابد أن يقوم على دعامتين هما احياء التراث، والترجمة.. فما هو مفهومك لاحياء التراث؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ــ ينطلق مفهومي لاحياء التراث من المبادىء الآتية : أولاً : ليس كل ماينضوي تحت هذا العنوان يستحق الحياة، ولذلك لابد من الاختيار.

ثانياً : لايؤخذ مانحييه من التراث كله بجزئياته، وإنما نستفيد منه الروح العلمية، وأحياناً كثيرة في المنهج، وأحياناً ثالثة في تصور التطور الفكري للأمة العربية والإسلامية.

ثالثاً: لابد من احياء مايستحق الحياة، لأننا لانستطيع أن نحكم على الماضي دون شواهد: كيف يمكن لدارس التاريخ الاسلامي أن يأتي بدراسات موثقة دون أن يعرف (أنساب الأشراف) للبلاذري، أو كتاب (الفتوح) لابن أعثم الكوفي؟ وكيف يمكن لدارس اللغة أن يدرس تطورها دون أن يلم بكتاب (الخصائص) لابن جنّي. لذلك كان هذا التراث أو مايستحق منه الحياة هو الوثائق الضرورية للباحث، وخاصة الباحث الجامعي.

هذا لايعني أن نستعيض باحياء التراث عن مواكبة المتجددات في حياتنا المعاصرة. وليس هناك من تعارض في نظري. فإن المرء يستطيع أن يفيد من التراث في تطوير الواقع كما يستطيع أن يفهم التاريخ الفكري للأمة الإسلامية من خلال التراث ــ على ضوء الواقع الراهن.

وقد حاولت شيئاً من ذلك في كتابي (تاريخ النقد الأدبي). ولابد أن ترافق عملية إحياء التراث عملية أخرى، وهي الافادة منه في بحوثنا المختلفة.

فأما مايحدث اليوم من دوران عجلات المطابع لاخراج الكتب التراثية، وصفّها على رفوف المكتبات، والتباهي بذلك فإنما يعيد التراث إلى موته السابق..

● هل يمكن أن تحدد لنا منهجك في تحقيق النص؟

ــ هناك منهج يكاد يكون موحداً بين مَنْ يتصدون لتحقيق الكتب القديمة.

وهو يبدأ بالحصول على عدد من النسخ للمقارنة بينها، ثم تسجيل الفروق بين هذه النسخ، ووضع الأصوب في المتن، بحيث يكون عمل المحقق ايجابياً، ومفيداً للقراء من جميع المستويات. وهذه الطريقة قد ثقفتها عن الأستاذ هلموت ريتر Ritter .. ثم يأتي بعد ذلك تزويد النص بالشروح والتعليقات الضرورية دون تطويل، حتى لاتصبح الحواشي أكثر من المتن. وهذا يعني أن تحقيق النصوص قائم على الاقتصاد.. ولهذا لايجوز للمحقق أن يعرف بالمشاهير من الأعلام أو الأماكن الجغرافية (فأحياناً يكتب المحقق عن القاهرة نصف صفحة، أو يدرج تعريفاً مطولاً بالامام علي بن أبي طالب، رضي الله عنه!) فكل هذا يُعّد من التزيد الذي لاداعي له.

ولابد من تزويد كل نص محقق بفهارس تختلف تبعاً لموضوع الكتاب. فالكتاب اللغوي يحتاج إلى التركيز على فهارس تختلف في طبيعتها عن فهارس الكتاب التاريخي، أو كتاب في العلوم.

وهذه الفهارس ضرورة لابد منها للدارسين والقراء على السواء، لأنها هي الطريقة الوحيدة التي تسهل عليهم الانتفاع بالنص المحقق. إذ لم يعد الزمن يسمح بأن يقلب الدارس أو القارىء كتاباً من عدة أجزاء بحثاً عن حقيقة واحدة.

وقد ينتمي النص المحقق إلى عصر كثر فيه التساهل في اللغة، وليس من حق محقق النص أن يغير من طبيعة العبارات كما أوردها المؤلف القديم لأن بقاءها على حالها يدل على روح العصر.

أما الفروق الاملائية فللمحقق حرية التصرف بها حسب القواعد الحديثة ويذهب بعض المستشرقين إلى أن النص يجب ألا يزوّد بأدوات الترقيم، بل يبقى كما هو عليه. وهذا في نظري تعنت لايفيد القارىء في شيء. حقاً إن الترقيم الخاطىء مضلل للقارىء، ولكنني أتحدث هنا عن المحقق

الذي يتقن كل الوسائل الضرورية.

واذا استطاع المحقق أن يقسم الكتاب الذي يحققه إلى فقرات مرقمة تستقل كل فقرة منها بخبر أو بفكرة فذلك منهج من التنظيم مقبول، كما أنه لابد له أن يدقق في ضبط الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية تدقيقاً خاصاً.

● مارأيك في جهود المستشرقين في مجال تحقيق النصوص؟

ــ لانستطيع أن ننكر جهود بعض المستشرقين في احياء النصوص الهامة في تراثنا العربي. من ذلك مثلا جهود (دي خويا) في تحقيق الطبري، وأجزاء متعددة من المكتبة الجغرافية، أو تحقيق (ساخاو) ورفاقه لطبقات ابن سعد، أو تحقيق ريتر لأسرار البلاغة للجرجاني وغيره.

ولكني لا أزال أذكر كلمة انصاف قالها لي صديقي المستشرق (يوسف فان إسْ) J. Van Ess : «على المستشرقين ألا يقوموا بتحقيق الكتب. وأن يتركوا ذلك لأبناء اللغة العربية».

وهذا حق، لأن الزمن الذي يستغرقه المستشرق في تحقيق كتاب واحد ــ كما فعل (بيڤان) في تحقيق «شرح النقائص» الذي يقال إنه استغرق فيه عشرين سنة! ــ يستطيع ابن اللغة أن يحقق عدة كتب، وأن يهتدي إلى أسرار اللغة بأسرع مما يهتدي إليها الغريب عنها.

● وجهود العرب في هذا الميدان؟

ــ في الوطن العربي ظهر عدد من كبار المحققين، يعد الأستاذ محمود شاكر أكثرهم معرفة واطلاعاً، بل يكاد لايباريه أحد في هذا المضمار، وهذا لايعني أنني أقلل من جهود الأستاذ عبدالسلام هارون، وصديقي المرحوم محمد أبوالفضل ابراهيم، وصديقي الأستاذ السيد صقر ــ مدّ الله في عمره ــ ولا من جهود محققين آخرين تجدهم منبثين في أرجاء مختلفة من العالم العربي، وأعني بهم مَنْ مارس التحقيق على نطاق واسع، ولكن

هناك أناساً آخرين عكفوا على تحقيق كتاب أو أثنين، وغايتهم الجودة المطلقة في التحقيق، وهؤلاء كثر يعز حصرهم.

• كيف ترى معوقات الترجمة إلى اللغة العربية، وماهي في رأيك امكانيات التغلب عليها؟

ـ تفتقر الترجمة في العالم العربي إلى تنظيم، إذ ماتزال حتى اليوم مبادرات فردية في الأغلب، وكثيراً ماتختار من جانب واحد مغفلة جوانب أخرى أهم. فمثلاً هناك فيض من الترجمات الأدبية والنقدية، والقليل من الترجمات في ميدان العلوم. ومما يعيق هذا الشق الثاني عدم توافر المصطلح المعرب الذي يستطيع أن يواجه النقد السريع في المؤلفات العلمية الأجنبية. وكل هذا يستدعي أن تقوم هيئات كبيرة لتنظيم الترجمة في كل قطر عربي، واختيار مايصلح أن يترجم، ومراعاة عدم التكرار فيه. وقد علمت أن منظمة التربية والثقافة والعلوم بالجامعة العربية آخذة بتكوين قسم خاص بالترجمة يكون بمثابة «ديوان أعلى» للإشراف على هذه الحركة وتوجيهها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وليس أدلّ على فوائد التنظيم مما اعتمده المجلس الوطني للثقافة والفنون في الكويت. فإنه استطاع أن يزود الوطن العربي بسلسلة عالم المعرفة المهمة. كما أن تولّيه اصدار «مجلة الثقافة الأجنبية» التي تنقل البحوث المتنوعة في الآداب والعلوم والتكنولوجيا ليعدّ عملاً رائداً في هذا الميدان.

• ترأس تحرير مجلة «الأبحاث» .. فماهي همومك كرئيس تحرير مجلة تصدر في وطننا العربي المعاصر؟

ـ مجلة «الأبحاث» مجلة جامعية. وهذا يحدد طبيعتها ورسالتها. فهي لاتقبل للنشر إلا ما كان ذا قيمة حقيقية من الزاوية الأكاديمية، وخاصة أنها في السنوات الأخيرة أصبحت تدرج ضمن المجلات التي تذكر في

«الفهرس الإسلامي» Index Islamicus الذي يعدّه بيروسون Pearson . ولهذا الاعتبار، أصبحت كل مقالة تنشر في «الأبحاث» تحسب لصاحبها في ترقيته من درجة جامعية لأخرى. ولا تنشر أية مقالة فيها إلا بعد عرضها على الخبراء في موضوعها. وهي تتسع لكل مايكتب عن العالم العربي والشرق الأوسط بوجه عام في القديم والحديث. لهذا يواجه رئيس التحرير فيها بعض الصعوبات، ومنها مثلاً العثور على الأساتذة المحكمين الصالحين لتقييم كل مقالة على حدة، كما أن دقة المجلة في اتباع سياق موحّد في التعليقات والترقيم وقائمة المراجع.. كل ذلك يشكل مصدراً لتعب رئيس التحرير. لكن مما يخفف الأعباء وجود اثنين من المساعدين في التحرير. أما أكبر صعوبة واجهتها المجلة حتى اليوم فهي قدرتها على استقطاب العدد المناسب من البحوث في كل مرة. فإن المفروض أن تمثل المجلة جهود أساتذة الجامعة الامريكية في بيروت في الدرجة الأولى، لكن الواقع غير ذلك. إذ أن أكثر ماينشر فيها من مقالات إنما أعتمدُ فيها على علاقاتي الشخصية بالكتّاب والباحثين.

ولهذا، ولاستمرار الوضع المضطرب في لبنان عدة سنوات، لم تعد المجلة تستطيع أن تظهر أربع مرات في السنة، كما كان ذلك من قبل، بل أصبحت تظهر مرة في السنة، بل أصبحت متخلفة في ظهورها.. فالعدد الذي يمثل سنة ١٩٨١ قد ذهب إلى المطبعة سنة ١٩٨٣. وأرجو ألا يستمر هذا الوضع، وخاصة أن الحياة في لبنان تعود إلى وضع طبيعي.

● بعد هذا الانتاج الغزير الذي حققته في الماضي.. هل يمكن أن أسألك عن العمل الذي مازلت ترجو أن تنجزه في المستقبل؟

ــ يستبد بي الطموح أحياناً، فأتصور أن كل ما أنجزته من قبل لايستطيع أن يقف بجانب ما أرجو أن أنجزه في المستقبل. بل ان كل عمل يتم انجازه تتغير نظرتي إليه حال ظهوره.. أحب أن أنصرف عن التحقيق إلى كتابة

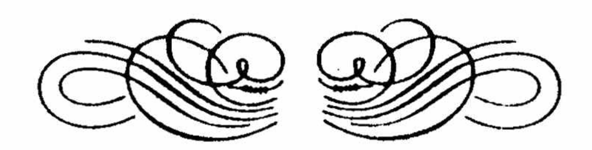
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كثير من الأشياء التي كانت وماتزال تجول في نفسي .. أحب أن أكمل جهدي في الأدب الأندلسي، وأن أكتب عن الأدب الحديث أفكاراً كثيرة كونتها على مر الزمن .. وأن أعمد إلى بعض الزوايا في تار يخنا الإسلامي فأضعها موضعها اللائق بها .. ولكن الرجاء غير الواقع. فأنا مصروف عن كل هذا، في الوقت الحاضر، ومنذ عدة سنوات، بكثرة الأعباء، والأسفار، والمؤتمرات، والندوات، الخ. ولكن:

ما كل ما يتمنى المرء يدركه

....





سوريا
المعرفة
العدد رقم 124-125
1 يوليو 1972

مقدمات عن الندوة

حول أزمة النص المسرحي



تعليق: الدكتورة نجاح عطار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين طلبت الي مجلة المعرفة أن اعلق على مناقشات الندوة شعرت اني غير مؤهلة لذلك، وكدت اعتذر ثم تراجعت. لفت نظري ان الوفود تضم ٣٢ رجلاً دون ان يكون بينهم وجه نسائي واحد. ثمانية أقطار عربية و ٣٢ رجلاً ولا امرأة واحدة ! . . وتذكرت بأسف مهرجان العام الماضي ايضاً وقد حضرت ندوته مستمعة ! لم يكن بين المنتدين امرأة واحدة . . هذه المرة حضرته الكاتبة المصرية فريدة النقاش بدعوة من لجنة المهرجان غير انها لم تشرك في الندوة . تراانا نعيش الحكمة القديمة التي تزعم أن المنابر للرجال ؟ ولماذا وبين العاملين في المسرح كاتبات وممثلات ومخرجات وقد كرمت إحداهن وعن جدارة بتقليدها

وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الأولى وهي الممثلة المسرحيـة المصرية سميحة أيوب ؟

* * *

الندوة المسرحية هذا العام حققت عرضاً متقدماً عن ندوة العام الماضي هو الاقتصاد في الموضوعات . في جدول أعمال الندوة موضوعان رئيسيان أضاف اليها السيد وزير الثقافة - وحسناً فعل - موضوع المسرح السياسي . تنـاول الموضوع الاول نقطتين هامتين هما النص والنقد المسرحيين ، وتطلبت كل نقطة جلستين ، ذلك ان ازمة المسرح ، كما افترض المنتدون وجودها ، تركزت في هاتين النقطتين. وسأتناول بالتعليق القسم المتعلق بالنص المسرحي فقط .

افتتح الاستاذ رشاد رشدي الندوة الاولى متحدثاً عن أزمة النص المسرحي .

تساءل هل هناك ندرة في النص المسرحي أم هناك عجز عن رؤية مسرحيه أو في الرؤية المسرحية ؟ وفي الجواب على الشطر الأول قال: « ثمة نصوص كثيرة لم تر النور بعد (يقصد نور المسرح) ثم تابع » اقصد ان هناك نصوصاً عربيـة كثيرة مكتوبة بعضها منشور وبعضها غير منشور ولكن لسبب او لآخر لم تعرض على خشبة المسرح فالحكم على الندرة مسألة تكاد تكون مسألة «غيبية »

ظني انه انطلق من مصادرة غريبة حين ذهب إلى اننا لا نستطيع ان نحكم إلا على النصوص التي عرضت على المسرح! لماذا ؟ ومنـذ متى كان النص المسرحي لا يناقش إلا من خلال خشبة المسرح وفي عالمنا نحن بالذات ؟ ولقد بدأ المسرح في حياتنا كتاباً ومايزال يعيش في ثقافتنا وفي مداه الأول كتاباً ثم كيف يكون الحكم على الندوة « مسألة تكاد تكون غيبية » ؟ يأخذ مثل هذا الحكم منحى احصائياً ؟ ثمة نصوص مسرحية أو ليس ثمة نصوص ، بعضها مثل وبعضها لم يمثل، غير ان هذا الجانب التطبيقي ادخل في الاعتبار الفني منه في الحديث عن ندرة النصوص . يبدو لي ان الازمة الأساسية في دنيا المسرح عندنا هي أولاً وقبل كل شيء ندرة النص المسرحي ذي المستوى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما ما يلمح إليه الدكتور من ان هناك نصوصاً كثيرة مكتوبة بعضها منشور وبعضها غير منشور فلا يستطيع المرء ان يوافق عليه بسهولة ، لان القارىء الجادفي هواه الجديد للمسرح دائم البحث عن النصوص ، دائم الرغبة في قراءتها وتشجيعها ، كما انه لا يوافق على تصور وجود نصوص مسرحية كثيرة غير منشورة .. إن العمل الجدي يجد ـ على الغالب ـ سبيله إلى النشر وفي مختلف الظروف ، ويجد سبيله على الغالب إلى خشبة المسرح . كم كنت أتمنى لو أسمى الدكتوربعضاً من هذهالنصوص واستعدى الندوة على الظروف التي ابقتها مضمراً محجوباً في أرض ظامئة ترى في النص المسرحي إرواء لحرمان تاريخي طويل.

ثم يرى الدكتور رشدي ان اغلب ماعرض على خشبة المسرح في مصر محاولة تنقصها الخبرة الفنية والثقافة المسرحية مع اقراره بوجود الموهبة. ثم ينتقل بعدذلك الى طرح الجزء الثاني من سؤاله الاول : هل هناك ندرة في النص المسرحي امهناك عجز عن رؤية مسرحية أو في الرؤية المسرحية ؟

يرى ان « بعض المفاهيم طغت على الرؤية المسرحية بل وعلى الادب عامة ، وعاقت هذه المفاهيم المسرح بالذات والادب عامة عن تطوره .. هذه المفاهيم يمكن أن نسميها مفاهيم ايديولوجية تتغير من وقت الى آخر ، يمكن أن نسميها مفاهيم اجتماعية .. ولكن ماجمعها جميعاً هو انها مفاهيم غير فنية .

ماهو المقصود بالرؤية المسرحية إذن؟ وهل الرؤية حلم على جناح غيمة يجرحه المفهوم اي مفهوم مهما تسمى ؟ هل نعود ثانية إلى نقاش قديم بدأ مع بداية الاحتكاك بالحضارة الحديثة وانطلق منطلقاً جد خاطىء وبعيداً عن واقع المشكلة في بلاد المنبت : الفن للفن ام الفن للحياة ؟ من يقبل بان ثمة مفاهيم فنية رخامية تقوم بذاتها وتخلق العمل المبدع ؟ تصور بدائي يماثل تصور من يرى في المقابل بان مفهوماً معيناً قادر على خلق عمل مبدع دونما حاجة الى اي شيء آخر .. المفهوم في اساس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرؤيــــة ، تجسيد فني لمفهوم . ليست الايديولوجيا سبباً في فشل عمل فني ما ، وليس غيابها سبباً في نجاحه ، هذا إذا سلمنا بوجود اعمال فنية هوائيـة إن هي خلت من ايديولوجيا عامة تخلو من منازع واتجاهات تكمن في الصميم من صميمها .

يحدد الدكتور رشدي المسرح الموجود في مصر بأنه « مسرح الفكرة . اعني انه مسرح دعـــاية لفكرة ، ومهما كانت الأفكار ومهما جلّت ، ومهما عظمت ، ومهما كان شأنها فمصيرها الى الزوال » ! !

« أعتقد ان مسرح الفكرة ، مسرح الدعاية لفكرة معينـة ، ايا كانت ، هو من الأسباب القوية التي تعوق تقـــدم المسرح عندنا » .

نحن إذن أمام نغمة على وتر رتيب . ولكم كنت اتمنى لو لم يوحـد التسمية ، لو لم يقـل : مسرح الفكرة او مسرح الدعاية لفكرة ، فهما مختلفـان ، ولو لم يوزع اوراق النعي ! كل شيء الى زوال .. الفكرة الى زوال . . والإنسان الى زوال .. والشيء الوحيد الذي لا يزول هو (المفاهيم الفنية المحضة) .

أما لماذا يحول مسرح الفكرة دون تقدم المسرح في بلادنا فأمر لم يشرحه الدكتور رشدي ..

لندع جانباً مسرح الفكرة فالتسمية غير دقيقة ، ولنأخذ مسرح الدعاية لفكرة . لقد تعايش هذا المسرح مع ألوان المسرح الأخرى في معظم انحاء العـالم المتمدن ، ولم يحمل له أحد عصا الاتهام ولم يعتبره مسؤولاً عن التخلف أو التقـــدم ، ولم يحتكر المسرح لنفسه ، ولقد شهدت مرة في مهرجان ادنبره الفني مسرحية « نساء طروادة » التي اعدها للمسرح إعـــداداً جديداً « سارتر » . وخرجت من المسرح وأنا اتمنى من صميم نفسي ، لو كان لمأساة فلسطين مسرحيون من هـذا العيار ، يبرزون المأساة ويقدمون مسرحاً دعائياً . اذكر ايضاً ان شعوراً مماثلا قـد انتابني حين انهيت من قراءة مسرحية الأستاذ مصطفى الحلاج « احتفـال ليلي خاص في دريسدن » تمنيت ان يكتب كاتب لفلسطين مسرحية مماثلة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن مسرح الدعاية لفكرة ليس شيئاً رديئاً ، وليس بمحض بهذه البساطة . وإذا كان لا يقبل بإطلاق فإنه لا يرفض بإطلاق ، ولا يمكن بعد ذلك ان يكون مسؤولاً عن تخلف المسرح . إن قيامه الجدي في حياتنا بعيداً عن الرخص والمزايدة والاتجار ، ضرورة تفرضها ظروف المرحلة . وأنا أرى مع الأستاذ رجاء النقاش ان « المسرح الذي يحمل فكرة الدعاية لقضية معينة خلال المعركة أو خلال وضع معين يهدف الى التقدم ، الى التحرر ، هو من الأعمال الفنية التي تهدف الى ان تغير العالم وتساعد على التغيير ، ولا تكون شاهداً عليه فقط . »

إن أشد الأمم ادعاء للديموقراطية قد لجأت الى مسرح الدعاية وسينما الدعاية والأمثلة على ذلك كثيرة . ونحن في ظروفنا وحياتنا ومعاركنا وهزائمنا احوج ما نكون الى مسرح الفكرة ، واغنى ما نكون عن الزخارف التي ليس فيها ما يصمد للإعصار . وقد سبقتنا الى ذلك أمم كانت اثبت منا على درب الكفاح ، أقصد الفيتنام .

* * *

السؤال الثالث ابعد مدى وأعمق في الدلالة . هل يجب ان تكون هناك صيغة مسرحية عربية ؟

يرى الأستاذ رشدي ، « ان البحث عن هوية للمسرح العربي هو نوع من التخبط الذي لن يؤدي الى نتيجة لأنه في أصله نوع من التعصب لا أرى له مبرراً او داعياً ، والتاريخ كفيل بأن يمدنا بالكثير من الأمثلة على هذا » .

كم من السلبيات تكرس باسم تخطي التعصب !

البحث عن الهوية في قلب الاقتباس والتمزق والتلمس هو البحث عن الذات ، عن الأصالة ، عن الانتماء ، عن البيئة التي يطرح العمل من خلالها . وذلك أمر طبيعي تفرضه أبسط المستلزمات . وكيف لا يكون الأمر كذلك والقارىء الضائع أو المشاهد من حقه ان يبحث عن صورته ، عن مشكلته ، عن وجوده ، عن كيانه الخاص في قلب الركام المتدفق ترجمة

واقتباساً ، يبحث عن كل ذلك لا بدافع التعصب بل بدافع استمرار الوجود ، لا الوجود الهامشي بل الوجود الحقيقي .

أوليس من الطبيعي ايضاً أن يكون من هموم المسرح في حياتنا بكل تمزقاتها الطموح الى منح رؤية واضحة وصادقة ترد القارىء العربي الى ذاته ؟

إن موضوع الوجود الفعلي لمسرح عربي ذي هوية متميزة أمر ، ورفض الفكرة في أساسها أمر آخر ..

ولذا فإن السؤال الذي طرحه الأستاذ فوزي كيالي وزير الثقافة يشكل منطلقاً هاماً في البحث ، وهو جدير بالكثير من الاهتمام .

« هل استطاع المثقفون العرب حتى الآن أن يكوّنوا مسرحاً عربياً له خصائصه وله ميزاته وقادر على ان يقوم بدوره في صنع الانسان الذي تحدثت عن الحاجة الملحة الى خلقه ؟ » « انسان عربي جديد ، إنسان له هويته الواضحة البينة ، هويته العربية التي ترتكز على معطيات الحضارة العربية خلال التاريخ وترتكز في الوقت نفسه على معطيات الحضارة العصرية التي تساعد هذا المواطن العربي على أن يستوعب منجزات هذه الحضارة الحديثة » .

وفي الجواب يقول : « أنا اعتقد أننا لم نستطع بعد أن نكوّن مثل هذا المسرح . أعتقد أن هناك علامات على الطريق بدأت تظهر ويمكن الانطلاق منها الى تحقيق مثل هذا الهدف الكبير » .

ويأتي السؤال الثاني ليضع على الحروف النقاط : « ما هي المعوقات التي تقف في طريقنا وما هي أوجه القصور وما هي العلامات المشجعة على الطريق » ؟!

اذن فالقضية ليست قضية تعصب أو بحث متخبط ، انها قضية وجود أو لا وجود .

وحين يستعين الأستاذ رشدي بالتاريخ يخطئه الشاهد . فالتاريخ مع الهوية الواضحة وليس مع العموميات . حقاً هناك كل هذه التيارات التي كانت تغطي حقبة زمنية معينة ـ الاغريقية ـ كما أراد ، الكلاسيكية ، الرومانسية ، الواقعية ، ولكن ماذا يعني كل هذا ؟ ألم يكن للمسرح الفرنسي الكلاسيكي مثلاً هويته المتميزة عن هوية المسرح الانكليزي

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكلاسيكي ..؟ تلك مسألة لا تحتاج الى نقاش .

أم هل تراه يتصور أن المقصود بالهوية العربية للمسرح مسرحاً لا يرتبط إطلاقاً بكل ما سبق من تراث عالمي وما يقوم الآن في العالم من اتجاهات فنية ؟.

بعد ذلك يستدرك الأستاذ رشدي فيقول معجلاً: « المسرح العربي اذا كانت له هويته الخاصة ففي رأيي أنه يكون مسرحاً يمثل ويعبر عن قضايا الوطن العربي ، أي يصور الشخصيات العربية ، يصور الأحاسيس والمشاعر العربية ، ولا يكون مجرد أداة نقل ، أداة إعلام ، أداة دعاية لفكرة طارئة ، لفكرة لا بد لها أن تزول مهما عظم شأنها » .

وإذن فتلك هي القضية ، مسرح في الهواء ! الفكرة هي المأساة ! أما كيف يعبر الكاتب عن قضايا الوطن العربي ويرسم ملامح شخصياته ، يصور الأحاسيس والمشاعر ثم لا يلملم بعد ذلك هذه الجزئيات ، ولا يكون له موقف واضح محدد ، كيف يبقى على السطح يأخذ شكله وتعرجاته حاضراً كغائب ، محرماً عليه أن ينطوي على فكرة (مهما عظم شأنها) لأن شبح الموت يحوم فوقها وحدها فحسب ، ويبقي على الأحاسيس والمشاعر إن جاز هذا الفصل ، فأمر لم أجد له تفسيراً لأنني لا أحب التعنت ولا أتجاوز بقراءتي السطور .

تستلفتني بعد ذلك كلمة « يجب » في العبارة التالية التي لم أكن أتوقعها : « ان المسرح العربي لم يكتسب بعد هويته التي يجب أن يتميز بها » . وإذن فليس من التعصب والعبث أن نتحدث عن هوية يجب أن يتميز بها ، وإذن ففي النص الذي بين يدي ناسخ ومنسوخ تبقى معه الفكرة وحتى النهاية منسوخة باستمرار .

* * *

يصر الأستاذ سعد الله ونوس — محقاً في ذلك — على ضرورة الوضوح الفكري لدى الكاتب ، الوضوح الذي يتضمن وضوحاً في المفاهيم الايديولوجية والاجتماعية ويتبدى في تعامله مع الواقع ، وينعكس بشكل حتمي على الوضوح الفني ويمكن

الكاتب من العثور على الشكل المسرحي الملائم لمضمونه الفكري وينقذه من العشوائية والتخبط .

إن جزءاً من أزمة المسرح ، عنده ، هو انعكاس لتأزم الأوضاع السياسية والاجتماعية . وهذا صحيح . غير أن ما انتهى إليه بعد ذلك من ان « الاحداث في تغيرها السريع تسبق الأدباء والفنانين وتصبح هي المسرح الحي الفعال الذي يتأثر به الناس وينفعل المجتمع » ومن انه لا يعود مبالغة « ان يقال إنه في كل مقهى من مقاهي البلاد العربية مسرح حقيقي متقدم واكثر نضجاً وأعمق أحياناً من المسارح الحقيقية القائمة في العواصم العربية » ، ان هذا الذي انتهى إليه بعد ذلك كلام يحتمل المناقشة من وجهة نظره هو ذاته . إذا كان يدعو إلى ان تتوفر للكاتب المسرحي الرؤية الفكرية الواضحة للانسان وللمجتمع ، إذا كان مطلوباً منه ان يعي الواقع من خلال رؤية معينة ، وان يطرحه للناس من خلال هذه الرؤية ، فكيف يشهد للواقع الخام في الملاهي ويعتبره مسرحاً حقيقياً متقدماً وأكثر نضجاً ؟ المسرح ليس نشرة إخبارية . وليس تعليقاً على واقع . هل يقصد بذلك العفوية وسرعة الاستجابة والانفعال بالأشياء ؟ ولكن العمل الفني ليس محض انفعال . إنه فاعل وإلى حد كبير ، يشف ويكشف ويمنح منظوراً هو منظور الفن وانعكاس الواقع من خلال شخصية الفنان ورؤياه الأعمق والأصدق والأكثر خصوصية .

والمسرح في واقعيته بعد ذلك ليس مضطراً ، وإلى هذا الحد ، إلى ملاحقة الأحداث بتبدلاتها اليومية . الفنان الأصيل ذو الرؤية الواضحة قادر على استيعاب الأحداث وتخطي جزئياتها السريعة التبدل وتكوين صورة ذات أفق يقف عند التفاصيل اليومية أو لا يقف ، ولكنه باستمرار أكثر كلية واستيعاباً ، وأثبت لتفاصيل الأنباء ، وأصدق دائماً في التعبير عن الواقع من مباشرة المقاهي ونكات السياسة التي تسر الجمهور وتحمل السلب والايجاب ، والحقيقة ، والمغالطة ، وتهدم

أكثر مما تبني تحت ستار النقد وحرية التعبير .

* * *

قضية أخرى هامة أثارها الأستاذ سعد الله في حديثه عن النتائج التي يؤدي إليها عدم وضوح الفكر أو عدم وضوح الموقف السياسي والاجتماعي لدى الكاتب . أول هذه النتائج ، في نظره ، ما يلاحظ من « تخلخل ومن تنازل في معظم النتاج المسرحي ومن محاولة لقول نصف الحقيقة فقط ». الظروف الموضوعية هي في نظره سبب ولكنها ليست السبب الجوهري . السبب هو « تخلخل الرؤية الفكرية الكاتب نفسه » — ضرب مثلاً على ذلك كلمة قالها أحد المسرحيين في ندوة تلفزيونية جاء فيها ان لمعظم مسرحياته خاتمتين ، خاتمة في الدرج وخاتمة على المسرح » ، وما ردّ به الآخر حين قيل له : « انك بهذا تجهض كل شيء في الفصل الأخير » فأجاب : « هذه هي الطريقة الوحيدة لكي يمر » ..

أخالف الأستاذ سعد الله في ربط هذا الأمر بوضوح الرؤية . ان كتابة الخاتمتين واحساس الكاتب باجهاض العمل ، يعني انه يقوم بكل ذلك وهو واع لما يصنع ، فالأزمة هنا أزمة انسان أولاً ، وكاتب ثانياً .

أنا افهم ان يكتب الكاتب لأن لديه ما يقول ، لأنه يريد أن يقول شيئاً معيناً يقلقه أن يحبسه ، أما ان يقدم كل هذه التنازلات في سبيل « تمرير العمل » فتسويغ مرفوض .

إن الحرية ضرورة ، لكن الكاتب مدان حين تستعبده فكرة النشر ، وحين يكتب خاتمتين . أنا أشك في انه يفعل هذا ، وإن كان قد فعله حقاً ، فليفيد منه في ظرف آخر ، ربما .

ويخيل إلي ، في كثير من الأحيان ، ان مثل هذا الكاتب يغطي جبنه بتبريرات موضوعية ، ويتخلف حين لاضرورة ، ويتكيف حتى قبل ان يطلب منه أن يتكيف . والحرية بعد ذلك ، وبالنسبة للكاتب على الخصوص ، ليست منحة ولا أحد يتكرم بها عليه ، انها تنتزع ، ينتزعها بالكلمة الشريفة الصادقة

والرأس المرتفع ، وبالخاتمة الواحدة لا بالخاتمتين .

* * *

كان ماقاله الأستاذ جلال خوري محاولة استعراضية غير مركزة ، قد يصفق لها حشد من الطلاب تبهرم الكلمات الغربية ولا يعرفون عن المسرح إلا القليل ولا يهمهم أن يعرفوا ، وهي لم تقدم في مجال الحوار مايفيد .

* * *

أما السيد وليد اخلاصي فقد حدد منطلقاته على الشكل التالي :

١ـ الاعتراف بأننا مجتمع متخلف

٢ـ فشل بريخت في المسرح العربي

٣ـ نجاح تجربة عربية كتجربة الطيب الصديقي .

المأساة في نظر السيد اخلاصي هي « فقدان رجل المسرح او فقدان الرجل الذي يصنع الفكر المسرحي » وهو يرى ان « القضية ليست قضية نصوص ، والمسرح العربي ليست مشكلة في قضية النص ... وقضية النص تواكب عملية الفعل المسرحي » .

أشير أولاً إلى ان الحديث عن التخلف غدا باستمرار قميص عثمان وسبيلاً من سبل الخلاص . كلما اعيى التحليل احتمينا بظاهرة التخلف دون أن يكون لها مدلول في الذهن واضح أو ارتباط أساسي بالموضوع .. أما فشل بريخت في المسرح العربي فحكم مبني على غير أساس . من قال أولاً إنه فشل ؟ وعلى فرض ذلك فمن هو المسؤول : المترجم أم المخرج ؟ وما نصيب بريخت من التبعة ؟ ولماذا يحمل وزر من لم يحسنوا الاقتباس أو التقديم ؟

وأما تجربة الصديقي في المقامات فيبدو ان أكثر المنتدين متفقون على الإعجاب بها ، باستثناء الأستاذ ممدوح عدوان ، الذي ذهب إلى انه لاجديد في هذه التجربة . أخذ الصديقي المقامات وحولها إلى حوار على لسان الممثلين ولم يأت بجديد . يبدو من تعليق المنتدين أنها تجربة متميزة وأصيلة بنيت على أرض الحاضر من التراث ، وهي جديرة بالتأمل . وقد استلفتني في هذه المناسبة تعليق للأستاذ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

رجاء النقاش قال فيه « ان تجربة الطيب الصديقي قد فتحت لنا طاقة على كنز من المادة المسرحية البكر التي كاد الغرب يستنفدها في تراثه ، ولم نمسها بعد » . وتلك مسألة مهمة . قد يكون التراث عبثاً يبظ ، وقد يكون معيناً إنسانياً يفجر في حاضرنا بعض مافجره في ماضينا من طاقات وإمكانات ، وكل ذلك يتوقف على أسلوب تعاملنا معه انطلاقاً من الانصهار فيه إلى الانسلاخ عنه . لابدمن أن نتقن حوار التراث وإلا رزحنا تحت ثقله أو خسرنا الانتماء إليه .

* * *

الدكتور صبان يرى ان انعدام الخبرة الفنية والرؤية المسرحية لدى الكتاب إلى جانب الخوف الداخلي الناشيء عن القهر (نوع من الكونترول – حسب تعبير الدكتور صبان) وانعدام الحرية في كثير من النظم العربية القائمة الآن ، هي التي أوجدت نصوصاً مريضة وغير واضحة في كثير من الأحيان .

أرى ان هذا الطرح لايخلو من مبالغة . والإمعان في الحديث عن الخوف وانعدام الحرية لون من التطهر المجاني ، من الهروب من مواجهة الواقع ومن محاولة تخطيه إلى ماهو أفضل . المفروض في الكاتب أنه قادر على التحرر من مخاوف قد يعانيها الجمهور إلى حد ما ، قادر على الريادة ، يحمل مسؤولية الكلمة ولا يضيع في غياهب « الكونترول » . وهو إن فعل ذلك كان معهم شهادة على الكتاب.

يتجاوز الدكتور صبان أيضاً مشكلة النص ليقرر أن « النص لم يعد هو المهم ، بل هي الرؤية المسرحية » (لا أدري كيف ؟) .

« والمتتبع للحركات المسرحية الحديثة ، وخصوصاً في التجارب الامريكية الحديثة ، يرى أنه يمكن صنع المسرح من جزئيات الحياة اليومية كمسرح الواقعة دون الاعتماد على نص حقيقي أو درامي ، وانما جزئيات الحياة ، والحياة اليومية ، يمكن ان تصنع مسرحاً إذا أردنا » .

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

أتساءل : أو ليس تأليف جزئيات الحياة اليومية بحد ذاته هو صنع مسرحي؟ أرى اننا لم نبلغ بعد المرحلة التي نتحدث فيها عن أهمية النص المسرحي ، حتى على فرض أنه قد فقدها في المسرحي الأمريكي . يجب ان نقيس الأمور على ضوء واقعنا الفكري والفني وإمكانات هذا الواقع وأسلوب تطوره . في العالم تقاليع كثيرة وليست كلها صالحة للاقتباس .

• • •

تتلخص المشكلة لدى الاستاذ رجاء النقاش فيما يلي :

١ - وجوب تفرغ الكاتب المسرحي لفنه وعمله بحجة أنه لا يتيسر له أن يعايش الحياة المسرحية من الداخل الا إذا كان متفرغاً .

يبدو لي ان في هذا الكلام مبالغة كبيرة . ثمة عدد من الكتاب المتفرغين او شبه المتفرغين في هذا المجال ممن لم يرق بهم التفرغ الى مستوى العمل المسرحي الجيد ، وممن كانت حصيلة تفرغهم عملاً أقرب الى الاخفاق . الظروف الخارجية ذات شأن ، ولكن تبقى بعد ذلك اشياء أشد ارتباطاً بامكانات الكاتب وتطلعاته ومدى ايمانه بعمله .

يقول الاستاذ النقاش انه لا يعرف أحداً ممن كتب في القضية الفلسطينية « وكانت له تجربة حقيقية مع حركة المقاومة أو مع القضية الفلسطينية في واقعها الحي ، وكل ما كتب عن هذه القضية باستثناءات قليلة جداً جداً كان مستمداً من الكتب ومن القراءات ومن المعارف المنشورة في الصحف » .

أنا ارى ان معظم من فعلوا ذلك قد استسهلوا الطريق ، ولم يكن في مطامحهم ، حتى ولو كانوا متفرغين ، ان يعيشوا صدق الواقع في الأغوار أو في الخيام . واحب هنا ان أنقل تعقيب الأستاذ جميل عواد ممثل منظمة فتح الذي طالب بتوصية المهرجان بأن يتبنى موضوع فلسطين . قال : « انني أدعو كل الكتاب المسرحيين العرب ، باسم حركة التحرير الوطني الفلسطيني فتح ، التي أمثلها ، للاتصال بنا . ونتعهد بأن نفتح لهم باب الاطلاع والمعايشة في أجهزتنا وقياداتنا ومراكز ابحاثنا وقواعدنا

المقاتلة ، واعتبار هذه الدعوة نداء رسمياً.

هل من عذر بعد ذلك الكتاب إذا تقاعسوا ولم يستجيبوا . إن اقل ما يتوجب على الكتاب - اذا استطاعوا - هو ان يلبوا هذا النداء . واذا ما فاتهم شرف الاسهام الفعلي في حركة الفداء فإن أضعف الايمان هو ان يعايشوا هذه الحركة من الداخل وفي معاقلها .

٢ - كثرة المحرمات في المجتمع العربي ويعني بشكل خاص ما يرتبط بالدين . فالكاتب الذي « يأتي ببطل ديني يستطيع أولاً ان يعطيه معنى عصرياً ، ويستطيع ثانياً ان يكسب الجمهور الواسع العريض الذي بدونه يقل التأثير المسرحي بشكل كبير .

ارى ان الاستاذ النقاش يغالي في طرحه لهاتين النقطتين بالنسبة لأزمة النص المسرحي ، في حين ان تعليقه بعد ذلك على التراث واهميته وضرورة التعرف اليه أمر اكثر جذرية .

* * *

يرى الأستاذ صلاح عبد الصبور ، متفرداً بذلك ، ان بلادنا « لا تعاني من أزمة في النصوص المسرحية بالنسبة الى ظروفها وتطورها الاجتماعي والفني » .

تختلط في حديث اكثر من تحدثوا ازمة النص المسرحي كواقع راهن ، بأساليب معالجة هذه الأزمة ، بأسبابها الموضوعية وغير الموضوعية ، بالاضافة الى الحكم على المسرح حكماً عاماً استطرادياً وليس من خلال النص .

* * *

لخص الدكتور رشدي في مستهل جلسة اليوم التالي مناقشات اليوم السابق عن أزمة المسرح . كان الرأي متفقاً على وجود هذه الأزمة التي تعود في نظر المنتدين الى امرين ، نقص الرؤية المسرحية ونقص التجربة المسرحية ايضاً .

* * *

عاد المنتدون في هذا اليوم الى مناقشة موضوع أزمة النص . تحدث الاستاذ كامل القسمي عن المسرح المدرسي أولاً . ثم تناول الحديث بعد ذلك الأستاذ حنا مينه فأكد أن المسرحيات الجيدة لاتنام في الأدراج بل تجد سبيلها الى الظهور ، وان أزمة النص تعود لا الى العجز في الرؤية المسرحية ولكن الى عجز في الرؤية الفكرية [لم لاتعود الى كليهما معاً]

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى جانب أسباب أخرى موضوعية منها امتلاء حياتنا بالسلبيات والنكسات، وافتقار الكاتب الى المعاناة الحقيقية. طرح الأستاذ مينه قضية جديرة بالتأمل أثناء حديثه عن التراث وتجربة الأستاذ الصديقي فقال: «التراث يجب أن نعامله عن طريق الاستعادة وليس الاعادة».

ثم رد على الدكتور رشدي فقال: «أنا لا أعتقد أن الفكرة إلى زوال. إذا زال الفكر فماذا يبقى من الانسان! الفكر يتوالد ويرتقي إلى أسمى ولكنه لايزول أبداً.» «لقد لاحظت في كلام الدكتور رشدي رفضاً للرأي. وهذا الجسام الى الصمت؛ الرأي مطلوب وهو الذي صنع كل هذه القيم وهو الذي بالتالي صنع التغير والتقدم الاجتماعيين».

* * *

تدخل في النقاش الأستاذ وزير الثقافة فلاحظ ان المتحدثين قد شددوا على ازمة الحرية، على طبيعة العلاقة القائمة بين الكاتب والسلطة، فحاول ان يعطيها حجمها الحقيقي كي لا تكون ملاذاً يبرر كل عجز أو قصور. إن معظم ما كتب بعد الخامس من حزيران في معالجة هذه الأزمة قد وجد سبيله الى النور بشكل أو بآخر. وأزمة الحرية بعد ذلك «تتمثل في أزمات متعددة ذات أبعاد مختلفة ولها اكثر من طرف، بعض أطرافها السلطة والبعض الآخر يتمثل في المجتمع نفسه». «الكاتب يسعى لأن يسقط المسئولية كلها على عاتق السلطة»، و«الكتاب لم يعالجوا الموضوع بالعمق والشمول الكافيين». الكتاب يسلكون الطريق السهل والأقرب تناولاً فهم يجث موضوع السلطة وعلاقتها بالناس»، «ولكن هل هذا كاف لبني مجتمعاً جديداً، ليبني إنساناً جديداً؟» — «انا لا أقول إن هذا خطأ ولكن الوقوف عنده هو الخطأ».

يهاجم الأستاذ فوزي - بحق - بعد ذلك ظاهرة التكرار في المسرح. عدد من المسرحيات يعالج الموضوع ذاته ودون اضافة. والسبيل مع ذلك مفتوح لمعالجة قضايا أساسية جداً تسهم في تطوير المجتمع وتوعية الجمهور دون مصادمة مباشرة معه وهي بعد ذلك وراء فساد السلطة؛ بل وراء فساد أكثر المنظمات والمؤسسات.

أرى أنه من المفيد أن تؤخذ هذه الملاحظات مأخذ الجد والى حد بعيد فهي

فعلا من أبعاد الأزمة الحقيقية، لا في المسرح، بل في تفكير المسرحيين .

* * *

يوافق الدكتور رشدي محقاً في ذلك، على انه من الضروري أن يتحمل المجتمع بكامله المسئولية .

ثم ينطلق في تعليقه من القضية التي أثيرت حول الفكرة والفكر والرأي الخاص والرأي العام ، فيحتد وينحرف بالمناقشة إلى تجهيل مناقشيه ويتهمهم بعدم الفهم ، ويحاول بغير توفيق اللجوء إلى مراوحة لفظية بين الفكرة والفكر والرأي الخاص والرأي . وبذلك يشترك مع الأستاذ مينه اكثر المنتدين في تهمة « عدم الفهم » هذه التي أحسب انه قد لام نفسه على التورط فيها لأنها أصبحت لغة قديمة وسلاحاً مفلولاً في النقاش ...

الاستاذ مينه يرى ببساطة ان « الفكرة بذاتها هي جزء من الفكر ، وحين نتحدث عن الكل ، ينطبق هذا على الفكرة وعلى الرأي » ، و « تبقى المسألة في لعبة الألفاظ » .

ويتفق معه في ذلك اكثر المنتدين وقد تولى بعضهم الرد على كلام الدكتور رشدي ، يبدو انهم لم يفهموا جميعاً هذا الفرق بين الفكرة والفكر ، ولم يفهموا لماذا يصر الدكتور على ان تكون « الفكرة دائماً مسخرة للدعاية » . من هؤلاء الاستاذ راجي عناية والاستاذ ممدوح عدوان والاستاذ صلاح عبد الصبور .

* * *

تناول الاستاذ راجي الموضوع من زاوية الجمهور ، ورأى ان الجدال حول أزمة النص المسرحي قد دار في ما وراء الستار الامامي للمسرح وأغفل جمهور المسرح . ورأيه ان الانفتاح على جماهير أوسع والتفاعل معها سيبدلان معالم النشاط المسرحي الحالي ويسهمان في حل الأزمة .

الاستاذ عدوان وقف موقفاً خاصاً من تجربة الصديقي ، خالف فيه معظم من شهدوا مسرحية الصديقي .

رأى « أن التجربة غير كاملة وان الاستفادة من المقامات يعني الاستفادة من المادة التاريخية لم تكن ناضجة » .

كلمة الاستاذ رجاء النقاش الاخيرة كلمة تسوية ألح فيها على بعض ما يجب ان يوصى به بين التوصيات .

واختتم الدكتور رشدي بعد ذلك الجلسة .

* * *

الحكم في النهاية بالنسبة لهذا الجزء الذي علقت عليه يظل لصالح الندوة وليس عليها . لم تخل من العمومية والتناقض والاستطراد وعدم وضوح الافكار في اذهان المتكلمين في بعض الاحيان، ولم تحقق معنى الحوار الحقيقي في أحيان اخرى. كان بعض المنتدين يتكلمون من أفقهم الخاص، وبصرف النظر عن اتجاهات المناقشة . في ذهنهم مجموعة مقولات يودون طرحها وبأي ثمن. وقف بعض المنتدين ايضاً عند اشياء هامشية وألحوا عليها . غير ان النقاش في مجموعه كان يرسم معالم ازمة ويعلم القارىء او المستمع الخيوط. وكانت احاديث بعض السادة المنتدين مركزة ومكثفة تنم حقيقة عن رؤية واضحة وتعبر عن وجهة نظر متميزة .

* * *

ان أزمة النص جزء من ازمة الثقافة لا يمكن تناولها بمعزل عنها وهي مرتبطة بمرحلة ضياع لم يتجاوزها بعد المثقف العربي الذي يعيش ممزقاً بين الثقافتين الثقافة الموروثة الغريبة زمانياً الى حد كبير، والثقافة العصرية المنسوخة الغريبة مكانياً .

واذا كانت كتابة النص المسرحي تحتاج الى معاناة طويلة من خلال تجارب المسرحيين واحتكاك متفهم بالنتاج المسرحي العالمي ، فانها تحتاج ايضاً واساساً الى ارتباط الكاتب ارتباطاً عضوياً ببيئته التي فيها يعيش ولها يكتب . ان الكاتب المعزول الذي لا يعيش قضايا أمته مكاناً وزماناً بكل مسارب نفسه، بكل زخم تفكيره، وبكل تضاعيف شعوره ، لن يقدم الا مسرحاً هامشياً متعباً ينوء بالملا أصالة ويعوزه التعامل مع الحادثة وترسيخ الجذور في مشكلات البيئة .

يبقى بعد ذلك أن نشير الى أن كل التوصيات والأحاديث تظل عبثاً وقبض ريح وتبديداً للمشكلة من الخارج إذا لم تتوفر لدى الكاتب الرغبة الصادقة في التفاعل الجدي الحياتي مع كل ما يحيط به ، وفي الدرس المتواصل الاصيل المترهب للنتاج المسرحي . درس يجعل تفاعله هذا أكمل وأصدق، وإذا لم تستعر في أعماقه رغبة في الخلق وفي الإبداع تحدد معالمها رؤية فنية فكرية وأخلاقية بالمعنى الكلي للكلمة لا بالمعنى الجزئي .

والقارىء أو المشاهد بعد ذلك من وراء الكاتب ، يحدد موقفه من خلال العمل المنجز ، إما أن يجد فيه صورته ،

وكيـانه ، وتمزقاته ومشاكله وتطلعاته ومنافذه ، فيتقبله ، وإما أن يرى فيـه التقليدية والتزييف والنقل والادعاء والمجاملة والخطابة فيسقطه .. أزمة النص من أزمة الكاتب والمسؤولية الاولى ملقـاة على عاتقـه .

ولنـدع حديث التخلف والتشتت والضحالة التي يغرق فيها مجتمعنا . الكاتب رائد والريادة مسؤولية ، وقد أسرفنا في محاولات تبرير ضعفه أو تراجعه ، وإذا لم تقف الطلائع على مستوى الرسالة فذلك أمر خطير .

وكيفما كان الأمر فأنا أرى ان وضع المسرح والنص المسرحي يدعو الى التفاؤل لا الى التشاؤم .. نحن على الدرب وبيننا عـدد من الكتاب الواعـين والموهوبين والمخلصين ، والوعي بدء السداد ، والمستقبل يبدو أشد إشراقاً .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بحوث

الرومانسيّة

قد يرى البعض أن الوقت ليس ملائماً للبحث في موضوع الرومانسية ، ونحن في عصر الذرة ، وقد يستغرب البعض الآخر أن تطرق حركة أدبية أصبح يفصلنا عنها أكثر من قرن من الزمان . فما الذي يهمنا من أمر «رينيه»(١) ، و «ألفير»(٢) ، و «أوليمبيو»(٣) والجواب على ذلك هو أن الرومانسية لم تنقض بانقضاء مدرستها ، ولم تزل بزوال أساطينها ، وانما هي قائمة حتى يومنا هذا ، وستظل قائمة الى ما شاء الله للانسان أن يعيش ويحب ، ويكون الموت نهاية المطاف .

واذا كان الباحثون لا يكفون عن الحديث في هذا الموضوع ، وإذا كانت الأبحاث فيه تتوالى ، فلنحاول اذن أن نقول شيئاً يكون في نفس الوقت جديداً ومبرراً للحديث في هذا الموضوع .

ان القارىء المتتبع للحركة الأدبية في العالم يجد أن الكتاب الرومانسيين قد أصبحوا بدورهم كلاسيكيين ، فأسماء بعض الكتاب الرومانسيين أصبحت عادية بالنسبة لنا مألوفة في دنيا الأدب والفن بحيث أصبحت تطلق وتستخدم دون أن نتنبه الى ادراجها في عصر محدد أو تحت مدرسة معينة . ونذكر من هذه الأسماء على سبيل المثال لا الحصر : « شال نوديبه » و « مدام ريكامييه » و « سانت بوف » . كما أن المدارس الثانوية والجامعات قد اعتادت أن تدرج في مناهج دراساتها « فيكتور هوجو » و « ستندال » ، وغيرهما من الكتاب الرومانسيين تماما كما تفعل مع « كورنى » و « راسين » . واذا كان هناك فارق بين الكلاسيكية والرومانسية ، فانه يكمن في أن أدب النصف الثاني من القرن التاسع عشر لا يزال يتمتع ، منذ أكثر من مائة عام ، بتأثير بعيد المدى عند طلبة المدارس وشباب الجامعات والغالبية العظمى من المثقفات وكبار السن . وقد تدهشنا هذه الحظوة التي لا تزال الرومانسية تتمتع بها على الرغم مما كيل لها من ضربات كثيرة متتالية كان أول من وجهها بعض الرومانسيين أنفسهم ثم خصومهم من الواقعيين والطبيعيين والبارناسيين والرمزيين والسرياليين ، هذا اذا اقتصرنا على ذكر أهم الحركات الأدبية والفنية التي خلفت الرومانسية واختلفت معها .

ويجب أن نعترف بأن انتصار الرومانسية رغم ما لاقته من انكار وما كابدته من محن لم يكن الا انتصارا مؤقتا ، كما أنه لم يلق التأييد الجامع والتعضيد الشامل . فبالاضافة الى ما لاقته الحركة الرومانسية من إعراض المتحفظين وانكار البرجوازيين الذين يستنكفون كل جديد وينكرون كل تجديد ، خرج من يهاجم الرومانسية ويرميها بالضعف العاطفي والاعترافات الكاذبة والافصاحات الفاسدة المفسدة . وكان « موسيه » أول من سخر من الرومانسيين الذين وصفهم « بالحالمين » ثم خرج من زمرتهم « نرفال » و « جوتييه » ، حتى بودلير الذى كان يعجب بهم كل الاعجاب ، لم يلبث أن تحول عنهم . وحمل « لوتريمون » على هذا الأدب واصفا اياه بالسفسطائية والغوغائية . ولم ينته الأمر الى هذا الحد ، بل ان عصرنا ، العصر الحديث ، وهو يريد أن يبدو شديد البأس صلب الارادة ، يهز كتفيه استهزاء بما يراه في أشعار « لامارتين » من صبيانية ، وما تفيض به كتابات « جورج صاند » من رقة وحنان .

ولكن ما سر كل هذا التحامل والهجوم على الرومانسية من قبل خمسة أجيال أو ستة ؟ لا يجب أن نؤخذ بالمظاهر . فان هذا التحامل لا يعدو أن يكون ترجمة صادقة للضيق الذى تشعر به هذه الأجيال أمام هذا الفن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحديث لأنها تعتبره فنا خاصا بها .

اننا من فرط ما ندين به للرومانسية ، نشعر حيالها ببعض السخط الناتج عن الغطرسة والكبرياء . وعلى ذلك فان جميع المظاهرات الفنية التي قامت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين لم تكن سوى محاولات كبرى للتخلص من نير الرومانسية وعبوديتها على الرغم من اعترافنا بأنها عبودية لذيذة ممتعة . فمهما قيل عن الرومانسية ومهما يقال عنها ، فمن المؤكد أن الأدب والفن الحديثين يدينان بكل شيء لهذه الرومانسية : ان « أزهار الشر » (٤) لم تكن لترى النور لولا أشعار « بيرون » ، ولولا « ستندال » لما كانت « أغنيات مالدورور » (٥) ، ولولا « أوجين دو لا كروا » لما كان المذهب الانطباعي .

ان الواقع هو أن الحياة تمضي ونحن نعيش وكل شيء يجري وكأننا رومانسيون ، كل ما هناك أننا رومانسيون « خجلون » . فنحن نرفض القبول بأن نكون كذلك . وليس من المبالغ فيه اذا قلنا أن الأدب والفن الحديثين يخرجان الى النور في ظل هذا الادراك ، ادراك هذا الرفض .

ولقد ذهب بعض النقاد وعلى رأسهم (رولاند دو رينيفيل) (Roland dé Réneville) — وهم على حق فيما ذهبوا اليه — الى القول بأنه ليس هناك ما يفصل الرومانسية عما سبقها من مدارس أدبية ، وأن كتابا من أمثال : فيون ، رونسار ، رابليه ، باسكال ، بوسويه ، راسين ، بل وديدرو أيضاً ، هم ، رومانسيون قبل أن تخرج الرومانسية الى الوجود. وما وجه الغرابة في ذلك؟ أو لم يتناولوا في كتاباتهم أهم الموضوعات التي أفاض في بحثها من بعدهم « لامارتين » و « هوجو » و « فيني » و « نرفال » ؟ فاذا كانت الرومانسية تمرداً ، فنحن نجد التمرد في « الوصية الكبرى » و « الوصية الصغرى » (٦) ونجدها في « جاك القدري » (٧) ، واذا كانت الرومانسية تستقي موضوعاتها من مصدري الالهام الخالدين : الموت والحب ، فما أيسر أن نعثر على هذين المحركين من قراءة لأشعار « رونسار » ، كذلك فنحن نجدهما في أجمل ما كتب « باسكال » ، وفي بعض مواعظ « بوسويه » ، وفي « بيرنيس » « وفيدر » (٨) وعلى ذلك يجمل بنا ، بدلا من أن نعارض بين الرومانسية والكلاسيكية ، كما تفعل الكتب المدرسية ، أن نبحث عن اتصال أو استمرار رومانسي ، ليس فقط في عالم الأدب ، وانما في الانسان نفسه . اننا لا نبالغ اذا قلنا أن خروج آدم من الجنة جاء نتيجة لتمرده على الخالق .

واذا كان ابليس هو الذي بدأ التمرد ، فان البعض يرون أن « بروميثيه » هو المحرض على ذلك . وهكذا نرى أن البطولة والوحدة وفكرة القدر أفكار موجودة منذ وجد الانسان على هذه الأرض ، ونجدها في أعمال « ايشيل » الذي عاش في القرن الخامس قبل الميلاد كما نجدها في أعمال « لوتريمون » من الرومانسيين .

ان القراءات العديدة وما تثيره من تأملات تفضي بنا الى الاعتقاد بأن الرومانسية هي طريقة في التعبير عن الفكر وعن الشعور لا تنحصر في زمن محدد ولا تقتصر على مكان معين ، تماما ، كالكلاسيكية . انها المحرك الأول لعصر النهضة الايطالي ، والعصر الذهبي الاسباني ، والقرن الثامن عشر الانجليزي والألماني ، وغير ذلك من العصور وغير ذلك من البلدان . انها هي التي أخرجت الى النور لوحات روبنس (Rubens) ، وشخصيات جريكو (Greco) المسرفة في الطول، وهي التي

بقلم حماده ابراهيم

ألهمت تنتوريه (Tintoret) برسم لوحاته ، والرومانسية هي التي أوحت مسرح شكسبير وموشحاته وروايات« ريتشاردسون » وروايات « الاب بريفو » ، وأخيرا هي التي كانت وراء مونتيفيردي (Monteverdi) عندما وضع (Orfeo) ، ووراء موزار عندما وضع أوبراته .

ما أسهل أن ننبذ الماضي ونهيل عليه التراب ونقيم فوقه الصروح . ولكن سرعان ما يتأثر هذا الماضي وينبت الجذور التي تمتد قوية جبارة ، فينهار كل ما أقيم فوقه من صروح . وأوضح مثل على ذلك هو « أراجون » السريالي الممعن في السريالية والذي نشر منذ سنوات شعرا مسرفا في الرومانسية .

اذن ، الرومانسية كالكلاسيكية تماما ، متعددة العصور ، مختلفة الأقطار ، وهي ، كالكلاسيكية تماما ، تعبير عن الفكر وعن الشعور . واذا أخذنا بقولة بودلير الشهيرة من أن الرومانسية هي أحدث تعبير عن الجمال ، فاننا نخلص من ذلك الى أن أي عمل مبتكر أو أي تجديد

http://Archivebeta.Sakhrit.com

مثير ، انما يتصف بالرومانسية ويدخل في تعريفها .

والجدير بالذكر أن أوروبا كلها لم تعرف في تاريخها عصرا حافلا بالعبقريات كالعصر الرومانسي ، فقد كانت الرومانسية حركة عامة شملت أوروبا بأسرها ، كما أنها كانت حركة شاملة لجميع ألوان الفن والأدب . ان الشعر والرسم والموسيقى والرواية والسياسة والمجتمع ، كل هذه الفنون بلغت أوجها في ذلك العصر . وهل شهدت البشرية عصراً قدّم لها كل هذا العدد الهائل من الفنانين العظـــام في وقت واحد ؟ .

ما من شك في أن البشرية شاهدت عصوراً كثيرة زاهرة ، ولكن هذه العصور كانت ، بصفة عامة ، قاصرة على أمة واحدة ، أو في حدود أدب معين ، أو لغة محددة ، أو حضارة بعينها . ان عصر « بيركليز » ، وعصر أغسطين ، وعصر لويس الرابع عشر ، هـــذه العصور كانت ومضات اغريقية ، لاتينيه ، فرنسية على التوالي . فما أن كان فجر القرن الماضي حـــتى كانت أوروبا كلها على موعد مع الرومانسية ، موعد دام خمسين عاما ، بدأ بانجلترا والمانيا في بادىء الأمر ، ثم فرنسا بعد ذلك ، فايطاليا فاسبانيا فالبرتغال ثم روسيا فبولونيا . هذه الأقطار كلها وغيرها أغدقت على العالم في سخاء وكرم شعراء ضليعين ، وروائيين بارعين ، وموسيقيين لامعين ، ورسامين لا يبارون ، وسياسيين محنكين ، وسيدات مجتمع ممتازات ، وفلاسفة أفذاذاً غيروا من طريقة تفكيرنا ومن أفكارنا . ومن هذه الأسماء الخالدة نذكر على سبيل المثال بيتهوفن ، شوبان ، بيرليوز ، شومان ، روسيني ، جويا ، دو لاكروا ، دومييه ، جيته ، شاتوبريان ، ليوباردي ، مانزوني ، بيرون ، شيلي وغيرها من الأسماء التي لا نملك الا أن ننحني لها اعجابا وتقديرا .

غير أن المعجزة لم تقف عند هذا الحد ، حد الأغداق والتوافق الزمني ، بل ذهبت الى أبعد من ذلك عندما ألغت التخصص فلم تحصر عباقرة الشعر في هذا البلد وعباقرة الموسيقى في ذلك البلد الآخر .

وأوضح مثل على ذلك أن ست دول أوروبية قدمت للبشرية في نفس الوقت ست شعراء عباقرة هم : « كيتس » من انجلترا ، « ليوباردي » من ايطاليا « بوخين » من روسيا « فيني » من فرنسا « جان بـــول » من المانيا ، « جاريت » من البرتغال .

ان الرومانسية هي في تاريخ الجمال الفترة الوحيدة التي اجتاز فيها الفن سائر الحدود الجغرافية والعنصرية واللغوية والدينية والقومية والاجتماعية ، وعبر عن نفسه في روعة وسخاء كأبدع ما تكون الروعة وأجود ما يكون السخاء . في هذا تكمن عظمة الرومانسية ويكمن حبنا لها على الرغم من كل شيء . انها اللحظة الثمينة التي تفاهم فيها البشر من خلال مثالية شريفة نبيلة . وهذا ما يجعل قلوبنا الرومانسية « المتبربرة » تشعر بالحنين الى قراءة قصيدة لموسيه أو سماع لحن لشوبان ، لأننا نجد فيهمـــا الجنة البعيدة المبتغاة .

والآن ، وبعد أن رأينا أن الرومانسية طريقة في التعبير عن الفكر والشعور لا تحدها حدود من زمان أو مكان ، لنتحدث عن الرومانسية الفعلية ، الرومانسية المتعارف عليها في عالم الأدب ، الرومانسية الرسمية باعتبارها مدرسة سبقتها الكلاسيكية وأتبعتها الواقعية .

لم يكن ميلاد الرومانسية في فرنسا حدثا طارئا وقع بين يوم وليلة . بل لقد سبقته عملية اعداد طويلة بلغت قرنا من الزمان . غير أن الفترة الرسمية التي استغرقتها الرومانسية كانت بالغة القصر لم تتجاوز العشرين سنة الا قليلا . فهي بالضبط بدأت عام ١٨٢٠ وهو التاريخ الذي نشر فيه لامارتين « التأملات » حتى عام ١٨٤٣ وهو العام الذي شهد السقوط الذريع الشهير الذي منيت بـــه مسرحية فيكتور هوجو « آل بورجراف » . ومن الطبيعي أن الرومانسية الفرنسية كانت قد خرجت الى النور قبل « تأملات » لامارتين ، كما أنها استمرت قائمة حتى بعد سقوط مسرحية هوجو . فالتواريخ ليست سوى حدود متحركة ، الا أنها في بعض الأحيان تبدو خطيرة مفسدة عندما تهدد بتقييد الفن وهو أبعد شيء عن التقييد والتحديد

وعلى الرغم من قصر عمرها ، فقد كانت الرومانسية ظاهرة لها شأنها وخطرها ولا حدود لآثارها في مجالات الحس والادراك في العصر الحديث . ورجوعنا الى أصولها وجذورها يتيح لنا أن نقدرها حق قدرها وهو أنها تحول فاصل في تاريخ الفكر والفن في أوربا جميعها .

فما من شك في أن فلسفة القرن الثامن عشر كانت المحرك الأكبر والأول للحركة الرومانسية ، وذلك بخلقها عقلية جديدة ، عقلية حديثة . ثم ان ميلاد الرومانسية ظل وثيق الصلة بالتطور الذي طرأ على العلـــوم الرياضية والتجريبية طوال « عصر النور » . فالواقع أن من كان يطلق عليهم صفة « الفلاسفة » أو « الموسوعيين » كانوا جميعا على صلة وثيقة بالعلوم المختلفة ، والأمثلة على ذلك كثيرة لا تحصى . فلقد تقـــدم كل من « فولتير » و « مونتسكيو » ببعض الابحاث الى مجمع العلوم في ذلك

العصر . وكان « دالومبير » أعظم العلماء الرياضيين في عصره ، كما كان « ديدرو » يجري التجارب في علم البصريات ومن المعروف كذلك أن « روسو » كـــان يمارس هواية تجميع الأعشاب وكان باحثا في علم النبات. فسرعان ما أدرك هؤلاء المفكرون أهمية البحث العلمي وخطورة الفلسفـــة الديكارتيـــة . وأوضح « بيل » و « فونتونيل » وغيرهما أن من الممكن ، بل ومن الواجب ، أن نطبق النقد العلمي في جميع مجالات البحث والمعرفة بلا استثنـــاء .

وعلى ذلك ، فابتداء من أواخر حكم لويس الرابع عشر بدأت تظهر هذه العقلية الجديـــدة التي تسعى الى بحث كل شيء وتمحيصه ، وهذه العقلية هي التي أتاحت بعد قرن من الزمان ، للرومانسيين ، تحت حكم لويس الثامن عشر ، أن يهاجموا التقاليد الأدبية والفنية الراسخة.

ومن ناحية أخرى ، نشأت في عصر فولتير أولى بوادر « العالمية » والفكرية منها بنوع خاص ، وهو ما كان يطلق عليه في المنتديات الأدبية في ذلك العصر لفظة (Cosmopolitisme) ، وكانت هذه الحركة تدعو الى الخروج من اطار الحدود الجغرافية ، واجتياز الحدود السياسية ، فكريا ، لذلك خرج الفرنسيون المثقفـــون واتجهوا الى جيرانهم المباشرين وبخاصة الانجليز والألمان . وقد ذهب بعضهم حتى السويد (وكان ديكارت أول من قدم المثل على ذلك منذ قرن من الزمان) ، وذهب البعض الآخر الى هولانده وروسيا . ومن هذه العالمية المحدودة بحدود أوروبا خرجت الروح الاوروبية التي لم يكن منها بد لوجود الرومانسية . ولا يفوتنا أن الرومانسية ليست ظاهرة خاصة بفرنسا قاصرة عليها ، وانما هي ، مثل عصر النهضة تماما ، حركة أوروبية ، كما أن فرنسا لم تكن أول من عاشها واصطلى بنارها .

واذا كان التفكير العقلي الديكارتي عند فلاسفة القرن الثامن عشر ، والروح العالمية المحدودة في شمال أوروبا اذا كان هذان العاملان هما أساس الرومانسية ، فهناك سبب آخر لا يقل عن هذين خطورة وأثرا ، وهو روح الاصلاح التي ظهرت في ظل لويس الخـــامس عشر والسادس عشر . فلقد رأى المفكرون في ذلك العصر أن التقدم الفكري وثيق الصلة بالتقدم المادي ، وأصبح تجديد المدارس والمعاهد هدفا رصدت له كل القوى والامكانيات وهذا ما يفسر الجانب الاجتماعي في الرومانسية . ان « لامارتين » و «هوجو» ومن قبلهم « شاتوبريان » قد اتجهوا الى السياسة وحاول كل منهم أن يلعب دورا سياسيا . وكذلك اتجهت « جورج صاند » في طريق العمل الانساني ، بل ان ســـائر الرومانسيين تقريبا قد شعروا بالمشكلات التي تواجهها الجماعات ، وأحسوا بالرغبة في اقامة العدالة وتحقيق الصالح العام .

وثمة سبب رابع ساعد في ظهور الرومانسية وهـــو التقدم الذي حققته البرجوازية في ذلك العصر ، هذا التقدم الذي وقف الرومانسيون منه موقف المعارض وأشبعوه سخرية واستهزاء . هذ التقدم وهذه المعارضة التي لقيها من جانب الرومانسيين كانا عاملا ساعد على ميـــلاد الرومانسية في فرنسا . وفي تلك الفترة التي امتدت ما بين ١٧٣٠ـ١٧٥٠ حدث تطور ملموس في الشعور الفلسفي والعلمي في ذات الوقت جعل من عصر الموسوعة عصرا من أكثر العصور التي عرفتها فرنسا حركة واضطرابا . فبدأ الناس ينكرون قسوة القلب وجفاف المشاعر ، وحملوا حملة شنعاء على الرق والعبودية ، وهاجموا التفرقـــة العنصرية والتعصب الديني ، وبدأ الممثلون يذرفون الدمع على خشبة المسرح ، وبدأ الناس يشعرون بالشفقة والرأفة أمام مشاهد الظلم والاضطهاد . ويجب أن نعلم أن أزمة الشعور هذه التي عمت في ذلك العصر كان مبعثها صالح الجماعة أكثر من صالح الفرد . وتحول الكتاب شيئاً فشيئاً عن الانسان باعتباره فردا وبدأوا يهتمون بالمشكلات التي تهم الجماعات وسواء كان الأمر خاصا بالفـــرد أو بالجماعة المهم أن هذه الأزمة الشعورية كانت من الأسباب التي دفعت بالرومانسية الى حيز الوجود . بقي أن نشير الى أن يقظة الرومانسية نفسها كانت قد ظهـــرت في كتابات « مارومونتيل » و « جان جاك روسو » قبل أن تخرج الرومانسية الى الوجود بصفتها الرسمية .

قلنا في بداية الحديث ان الرومانسية لم تنقض بانقضاء مدرستها ، وانها لا تزال قائمة حتى اليوم . ونقصد بذلك الى أن هناك عناصر رومانسية في الأدب المعاصر ، أدب القرن العشرين ، فماذا في الرومانسية من حديث ؟ أو بمعنى آخر ماذا في الحديث من رومانسية ؟ هناك أولا تمرد الفرد الذي يمثل حجر الزاوية في كل أدب حديث يعبر به صاحبه عن نفسه . ان البطل الرومانسي شخص يعيش خارج اطار المجتمع أو بمعنى أصح في هامش المجتمع ، فهو يخرج على المألوف ويشعر بازدراء عميق للعقليات الأكاديمية ، وهو دائماً في حاجة الى أن يفجر مشاعره الطاغية ، ويسعى الى الغاء كافة ما تعارف الناس عليـــه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من عرف وتقاليد ، ما كان منها خلقيا أو أدبيا أو سياسيا أو دينيـــا . والأدب الفرنسي الحديـــث لا يزال يولي ظهره للتقاليد الكلاسيكية ويؤكد حرية الفنان الكاملـــة ويسعى الى الاثارة عـــن طريق التجديد والاكتشاف والاختراع . ان غالبية الكتاب الفرنسيين اليوم انما هم متمردون سمعوا ووعوا درس الرومانسية وذهبوا في تطبيقه الى أبعد مما ذهب الرومانسيون أنفسهم ، ويكفي أن نقرأ « أندريه جيد » و « جورج برنانوس » و « أندريه مالرو » و « هنري مونترلان » ، كأمثلة على ذلك .

والعنصر الرومانسي الثاني الذى لا نزال نصادفه في كتابات المعاصرين هو ذلك الشعور بالفشل وذلك الأحساس بأنه لا طائل من وراء المحاولة . ان الغالبية العظمى من الشعراء الرومانسيين يؤمنون باستحالة تحقيق مثلهم العليا وبأن محاولاتهم في تحقيقها مقضي عليها بالفشل مسبقا . وهم يوجهون الأسئلة دون أن يتلقوا عنها اجابات مقنعة ، فليس هناك من يقين سوى اليقين بأنه ليس هناك أي يقين . وطبيعي ان يفضي الشك الى السخرية المرة التي تفيض بها أعمال الرومانسيين . ان أجمـــل ما كتبـــه الرومانسيون هي تلك الصفحات الساخرة التي تنطلق منها الضحكة المريرة . هذا التشكك وهذه السخرية نجدهما في الأدب الحديث . واذا كان هناك فارق بين الحالين فهو أن التشكك عند المعاصرين قد بلغ حد الفجور والمجون .

وهناك سمة ثالثة تشترك فيها الرومانسية والأدب الحديث . فبين الرومانسية ، على الأقل في بدايتها ، وبين العصر الذى نشأت فيه ، كان هناك ما يشبه الهوة أو الخلاف ، هذا الخلاف قائم اليوم بين الأدب الفرنسي وبين العصر الحديث .

وأخيرا ، عندما اصطدمت الرومانسية بالوسط الذى ترعرعت فيه ولقيت الشدائد والعنت من جمهور حاقد عليها أو غير عابىء بها ، اضطرت الى التنازل و « المواطأة » فهي لم تستقر الا بعد تنازلات وتنازلات بغية الوصول الى غاياتها الشريفة النبيلة . ولقد ظل الرومانسيون يعانون من وخز الضمير بسبب هذا التواطؤ .

وهذا هو حال الأدب الفرنسي الحديث ، كل ما هناك أن الأحوال تطورت وتغيرت خلال قرن من الزمان وحلت الأباحية مكان الحرية التي كانت قائمة ، وحل الذكاء العقيم مكان المثالية الخائبة .

حمادة ابراهيم

(١) بطل الرواية التي كتبها شاتوبريان بنفس الاسم .
(٢) اسم شاعري اطلقه لامارتين في « تاملاته » على المراة التي احبها .
(٣) اسم شاعري اطلقه فيكتور هوجو على نفسه في بعض القصائد التي نظمها بين ١٨٣٥ — ١٨٤٠ .
(٤) ازهار الشر : لمؤلفها شارل بودلير .
(٥) اغنيات مالدورور : لمؤلفها ايزيدور دوكاس لوتريمون .
(٦) لمؤلفها : فيون .
(٧) لمؤلفها : ديدرو .
(٨) لمؤلفها : راسين .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

مـــن هـــــنا وهـــــنالـــك

الحـــذر من الرجـــال

توقَّ من الرجال من ان انعمت عليه كفرك ، وان انعم عليك منَّ عليك ، وان حدثتـــه كذبك ، وان حدثك كذّبك ، وان ائتمنته خانـــك ، وان ائتمنك اتهمـــك .

مما يصفي لك ود اخيك ان تبـــدأه بالسلام ، وتوســـع له في المجلس ، وتدعوه بأحب الكنى اليـــه .

عمر بن الخطاب

نـــادم مداك دون النـــاس كلهم
فردا وحيـــدا ففيهـــا عنهم شـــغل
مـــات الذين اذا حدثتهم فرحـــوا
بمـــا تقول وان خاطبتـــهم عقـــلوا
لم يبـــق الا انـــاس فـــاض عيبهم
فجملـــة الامر فيهـــم انهم ســـــفل
ان حدثـــوا كذبوا او حدثوا عرضوا
او موزحوا سُخفوا او جولسوا اثقلوا

ابن وكيـــع

حول السيريالية والسياسة

بشير السباعي

في موضوع السريالية والسياسة موضوع هام من أكثر من زاوية . وإذا كان مهما من زاوية التاريخ لأبرز حركة فنية في زماننا ، فإنه مهم بدرجة أكبر من زاوية علم سوسيولوجيا الانتلجنتسيا الراديكالية الذي أرسى أسسه المنهجية ميشيل لووي ، المفكر الفرنسي البرازيلي الأصل ، في كتابه عن جورج لوكاتش . ولذا فلا مفر من الاقتصار تعقيبا على مقال سمير غريب على الإشارة إلى مجرد «نماذج» :

١ ـ يزعم الكاتب أن إعجاب السرياليين بثورة أكتوبر الروسية إنما يرجع الى عام ١٩١٧ . فلماذا إذا كان مايزال يوسع أراجون أن يكتب في مستهل عام ١٩٢٥ في مجلة «كلارتيه» : «الثورة الروسية ؟ إنكم لن تقنعوا في منعى من الاستخفاف بها . إنها ، على مستوى الأفكار ، لا تعدو أن تكون أزمة وزارية ملتبسة» ؟ وبالتالي يرجع ساران ألكسندريان حماس بريتون لثورة أكتوبر إلى عام ١٩٢٥ ، عندما قرأ كتاب تروتسكي عن لينين ؟

٢ ـ يزعم الكاتب أن جماعة «كلارتيه» ـ وهي جماعة عجيبة حدد خصائصها تروتسكي منذ صيف عام ١٩٢٠ ـ كانت جماعة «شيوعية» ، بما يوحي بأنها كانت امتدادا للحزب الشيوعي الفرنسي . فلماذا إذا اتخذت هذه الجماعة من السرياليين موقفا مختلفا عن موقف الحزب المذكور ؟

٣ ـ يؤكد الكاتب أن بيان «الثورة أولا ودائما» (١٩٢٥) ـ دليل التقارب بين السرياليين وجماعة كلارتيه والذى عجلت به الحرب المغربية في عام ١٩٢٥ ـ قد وقع عليه ، بين آخرين ، كاتبان بلجيكيان على صلة وثيقة بالحركة السريالية كانا بين أعضاء جماعة تسمى «الفلاسفة» والصحيح أنه لم تكن هناك آنذاك جماعة بهذا الاسم لا في فرنسا ولا في بلجيكا ، بل كانت هناك مجلة فرنسية يشرف عليها لوفيفر وبوليتزر اسمها «فلسفات» ، وقد صدر البيان باسمها ، كما صدر بأسماء مجلات «كلارتيه» و «الثورة السريالية» (فرنسا) و«مراسلات» (بلجيكا)

٤ ـ يزعم الكاتب أن البيان المذكور قد أشاد بمعاهدة بريست ليتوفسك (١٩١٨) والصحيح أن البيان لم يشد بالمعاهدة نفسها ، والتي أملتها العسكرية الألمانية على الجمهورية السوفييتية الفتية ، بل أشاد بسياسة لينين في بريست ليتوفسك ، والحريصة على نزع السلاح الشامل . ومن المعروف أن لينين قد أيد المعاهدة مجبرا ـ تحت تهديد الحراب الألمانية ـ وأن السوفييت قد سارعوا إلى إلغائها بمجرد ما أن أصبح ذلك ممكنا من زاوية الموقف العسكري .

٥ ـ يستغرب الكاتب من عدم توقيع تروتسكي على بيان «من أجل فن ثوري حر» الذي شارك في تحريره . وينسى أن توقيع تروتسكي ـ رجل السياسة ـ على بيان يدعو الفنانين إلى تأسيس اتحاد أممي للفن الثوري الحر ، كان من شأنه ـ في ظروف الحملة الستالينية المناوئة للتروتسكية ـ أن يخلق تصورا زائفا مؤداه أن الاتحاد المقترح ليس غير منظمة تروتسكية ، وهو ما حرص تروتسكي على تجنبه .

٦ ـ يزعم الكاتب ـ الذي يتصدى لمهمة الكتابة عن السريالية والسياسة ـ أن نظام موسوليني الفاشي قام في إيطاليا في منتصف الثلاثينيات (!) وهو زعم لن نقوم بتصحيحه ، ونكتفي بإيراده شاهدا على نوع من «الكتابة» ! ■

لبنان
الآداب
العدد رقم 7
1 يوليو 1953

حول القصة العراقية الحديثة

— ١ —

تحية وبعد ، فقد اثار بحثك عن « القصة العراقية الحديثة » عاصفة من السخط والرضى ، لأنك اغفلت بعض القصاصين المجيدين حتى انك لم تشر الى اسمائهم ولا اشارة عابرة ، بينما رفعت من شأن غيرهم كثيراً .

ما تقول في المرحوم خلف شوقي الداودي وهو الذي جاء بعد محمود السيد، وما تقول في يوسف متى ... ويوسف يعقوب حداد وكارنيك جورج ومهدي عيسى الصقر وفؤاد ميخائيل وغيرهم؟.. على اي حال ارسل لك مع هذه الكلمة كلمة للاستاذ قاسم الخطاط المحامي في الرد على بحثك ، ودم للمخلص.

عبد القادر رشيد الناصري

— ٢ —

لست اشارك صديقي الشاعر المبدع الاستاذ عبد القادر رشيد الناصري، اذ يلومك على اغفالك الاشارة الى بعض كتاب القصة من العراقيين، في بحثك القيم عن القصة العراقية الحديثة ، بل ان من حقك على كل أديب في العراق ، ان يشيد بفضلك حين تهتم بالعراق وبادب العراق ، هذا الاهتمام الذي يدل على حبك للعراق ، ويدل على انك من اولئك الذين يعتبرون البلاد العربية وطناً واحداً لكل عربي .

حقيقة انك اغفلت البعض من رواد القصة العراقية، القدامى منهم والمحدثين، ولكني لا استطيع ان اكتم عظيم اعجابي باستقصائك الكثير من آثار كتاب القصة ، تلك الآثار التي قد يتعذر على الكثيرين في العراق ، ان يلموا بها .

وفي الوقت الذي انطمست فيه شخصية الاستاذ محمود احمد السيد ، واختفت آثاره ، اذا بقلمك يبعثه بعثاً جديداً ، ويسلط الانوار على آثاره . فيعرف الكثيرون في العراق — بفضلك — رائداً من اوائل رواد القصة . ومثل هذا استطيع ان اقول عن الاستاذ انور شاؤول الذي يعتكف في الوقت الحاضر بالمطبعة التي انشأها ، ملقياً بقلم الاديب ، ممسكاً بقلم التاجر .

وحين يخلو بحثك من اسماء بعض رواد القصة العراقية ، لا يستطيع الانسان ان يقول انك اغفلتهم ، لأن الآثار التي ينتجها كتاب العراق وادباؤه ، يقتصر توزيعها عند نشرها على ميدان ضيق لا يكاد يتعدى حدود المدن المهمة في العراق ، دعك من خارج العراق . ويشتد ضيق هذا الميدان كلما رجعنا الى السنين السابقة . وهنا استطيع ان أصف جهودك في هذا البحث بانها جبارة حقاً ، حين تصل الى عام ١٩٢١ وتتحدث عن اول آثار الاستاذ محمود احمد السيد « في سبيل الزواج » .

ولكنني اخذت عليك في بحثك هذا بعض مآخذ ، مما قد يختلف الناس في أمرها ، ويكون لكل امرىء رأيه فيها . فمن رأيي مثلاً ان صديقي نزار سليم ، لا يماشي عبد الملك نوري في براعة خلق الجو النفسي ، وان نزار سليم وشاكر خصباك مثلاً ، لا يمكن ان يقفا في صف واحد مع عبد الرزاق الشيخ علي .

ولن اسوق حججي على هذه الاحكام ، اذ لكل منا ان يكون له رأيه الخاص في اي انتاج ادبي .

غير اني وددت ان اناقشك في تعريف جمعت به عدداً من الآثار التي انتجها عدد من كتاب القصة العراقيين ، دون ان تورد تفصيلاً يقنع القاريء بهذا الرأي الذي انتهيت اليه في امرهم ، كما فعلت بالنسبة للدكتور صلاح الدين الناهي مثلاً .

فقد جاء في آخر الحلقة الثالثة من بحثك هذا قولك :

« وهذه المصادفة هي عماد اقاصيص خليل رشيد في مجموعته (الحياة قصص) —١٩٥٢— ، وهي في الحقيقة روايات ملخصة ترتكز على الحادثة التي تبهر دون ان تؤثر . ومثل ذلك القول في رواية (شيخ القبيلة) —١٩٥٢— من تأليف حمدي علي ، ومجموعة (صرعى) لمحمود الحبيب ، و (نهاية حب) و (همس الايام) و (شجن طائر) و (بقايا ضباب) وكلها من تأليف عبد الله نيازي . »

ولقد حاولت ان اجد ناحية يتفق فيها هؤلاء الكتاب جميعاً ، او صفة واحدة يمكن ان توصف بها آثارهم ، ولو كانت خارجة عن هذا التعريف ، فلم اخرج من محاولتي بشيء .

ولقد تصفحت — بصورة خاصة — آثار عبدالله نيازي ، فوجدت في « همس الايام » ما يمكن ان يقال فيه بانه « روايات ملخصة » غير انني لم اجد في مجموعاته الثلاث الاخرى ما يمكن ان يوصف بمثل هذا .

وقد يكون لقولي هذا ، علاقة برأيي في القصة ، فانا انظر الى القصة على انها كائن حي ، لا تطبيق لما تعارف عليه الناس من مستلزمات القصة الفنية . فقد كانت « ساره » أثراً من آثار العقاد الخالدة ، ولكنها لم تكن قصة ، رغم استيفائها لمستلزمات القصة الفنية .

وقد تكون القصة كل شيء ، إلا ان تكون مجموعة من الخطوات مقيدة بقانون فني ! الفن لا يستقيم مع قيد او قانون .

لقد قرأت عن جهود اولئك العلماء الذين حاولوا ان يصنعوا حجيرة حية في المختبر ، فاستطاعوا ان يجمعوا المواد الكيماوية التي تتركب منها الحجيرة ، واستطاعوا تركيبها ، ثم وقفوا يرقبونها . لقد خلقوا حجيرة كاملة تحتوي من المواد كل ما تحتويه الحجيرة الحية . ولكن كان ينقصها شيء واحد . كانت تنقصها الحياة !

وما من قصاص وضع امامه مستلزمات القصة الفنية وقيودها، وراح يكتب، الا وخرج بحجيرة من حجيرات المختبر .

واذا كان رأيي هذا في القصة صحيحاً ، فانني قد وجدت في آثار عبد الله نيازي قصصاً .

نعم ، لقد وجدت بين آثاره حجيرات مختبرية تنقصها الحياة ، ووجدت بينها قصصاً كانت الحياة فيها باهتة ضعيفة . ولكنني وجدت فيها كذلك ، قصصاً تشرق فيها الحياة اشراقاً .

ان من حقك علي ان ارد على ما تكتبه ، حين لا اجد الحق فيما كتبت، ومن حقي عليك ان تهديني سواء السبيل، ان كنت قد ضللت السبيل فيما رأيت. والحكم اولاً واخيراً ، لهذا الجمهور الكبير من قراء « الآداب » الغراء .

بغداد **قاسم الخطاط**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

— ٣ —

لا يسعني الا ان اهنئك من صميم قلبي على بحثك الرائع الممتع عن « القصة العراقية الحديثة » ، والواقع ان جهودك المثمرة هذه سيذكرها لك التاريخ على مر الأجيال ، فان عنايتك بالقصة العراقية واهتمامك بها هذا الاهتمام الذي لا نكاد نجده عند القصاصين العراقيين انفسهم ، يجعلنا ننظر اليك بعين الاكبار والتقدير .

ولاشك ان ثقافتك العميقة ، وتجردك عن الهوى البغيض ، وحبك للبحث النزيه ، وشغفك بالحقيقة المجردة ، وبعدك عن العصبية ، هذه العصبية المقيتة التي ما تنفك تمزق اشلاء الوطن العربي وتنفث السم في الصدور ، اقول كل هذه المؤهلات هي التي جعلتك تساير القصة العراقية منذ ان كانت طفلة تحبو الى ان اصبحت فتاة رشيقة تملأ العين والقلب والنفس والشعور ، بتلك الدقة والعمق والاخلاص والنزاهة التي نغبطك عليها ونود مخلصين ان يجعلها شبابنا الواعي هدفاً يسعى اليه ، ولهذا يا — سيدي — جاء بحثك بعيداً عن الهوى منزهاً عن الطعن خالياً من العصبية ، فاعطيت كل ذي حق حقه ، ولم تبخس جهود احد ولم تعط احداً فوق ما يستحق ، انما سلطت اشعة النقد عليهم جميعاً ووضعتهم تحت مجهرك ذي النور القوي فأبحث منظهر زيفه وكان يقول «ان الماس يشع مني» وامعنت النظر في النضار السليم فجلوته وابعدت الغبار عنه .

ولكن الا تشعر يا سيدي — انك قد مررت بالقصاصين المحدثين مروراً سريعاً جداً يكاد لا يتسق واولئك الذين جاوزوا مرحلة الشباب ودخلوا في دور الكهولة ؟ لقد امررت بعضهم من تحت مجهرك القوي إمراراً سريعاً خاطفاً يكاد احدهم لا يثبت في موضعه حتى يكتسحه آخر وآخر ، حتى ليخيل الي ان مجهرك قد اصابه شيء من التعب ، فسئم كثرة التنقيب والتمحيص والتدقيق ... فها هوذا نزار سليم يثبت امام المجهر وقتاً لا بأس به في حين ان غيره ممن يفوقونه قوة وتأثيراً وعمقاً لا يكادون يثبتون ، وها هوذا عبد الرزاق الشيخ علي يمسك على عجل ويرمى بعيداً في حين انه اقوى شعوراً واصدق تعبيراً ، واعمق عاطفة ، من زميله نزار ... وها هوذا شاكر خصباك لا يكاد المجهر يتبينه جيداً . وكأن شيئاً من غبار قد وجد طريقه الى عدسته القوية ، فما عاد ينظر الى محمود الحبيب والى عبد الله نيازي وفؤاد التكرلي والروزنامجي ، فاهملهم اهمالاً شنيعاً حتى ان الناظر لا يكاد يتبين لهم ملامح واضحة او سمات تدله عليهم . وإن في « صرعى » لمحمود الحبيب قصصاً لا احسب انها ترتكز على الحادثة التي تبهر دون ان تؤثر وكذلك القول في « شجن طائر » و « بقايا ضباب » لعبد الله نيازي — اهملت ذكر « همس الايام » لاني لم اقرأها — واني لاستعرض قصص «بقايا ضباب» فلا اجد فيها قصة ينطبق عليها هذا الحكم او انها تلخيص لروايات ، واكثرها — كما اعتقد — تصور شعوراً للحظات زمنية معينة وتكاد الحادثة التي تبهر فيها تكون معدومة خصوصاً وان « نهاية حب » قصة طويلة وما زلت اتذكر قصته « قتلت اخي » التي نشرتها مجلة «القلم الجديد» الغراء والتي اعتمد فيها على « المنلوج الداخلي » فوفق كثيراً .

اقول هذا واستميحك عذراً فلست انت ممن ينكر حقوق هؤلاء ، ولكني اعتقد ان المجهر قد شعر بشيء من التعب فراح يسرع وكنت اود لو انه منح شيئاً من الراحة قبل استئناف عمله .

هذا ولأن الذين ذكرتهم ما زالوا في دور التكوين ، وان اقدامهم ما زالت قلقة لم تجد مكانها بعد . وان الطريق ما زالت امامهم طويلة ، فضلاً عن انها شاقة ووعرة ، فاذا نحن لم نعتن بهم ونولهم بعض اهتمامنا ونأخذ بايديهم ونعنش الامل في قلوبهم ، اقول اذا نحن لم نفعل هذا او بعضه ، الا تجد ان اليأس قد يعشش في قلوبهم؟ وان النقمة قد تصيب بعضهم ؟ فيتخلفون عن الركب ونقتل بذلك اقلاماً نشيطة قد تكتب في يوم من الايام شيئا جميلا عميقاً رائعاً نستطيع ان نضاهي به الادب الغربي ؟ اظن ذلك .

اكرر لك عذري وارجو صادقاً ان تضعهم تحت مجهرك ولا بد انه قد اخذ بنصيب من الراحة التي كنت اود ان ينالها قبل اتمام البحث .

وتذكر يا — سيدي — ان بحثك هذا الذي تفضلت مشكوراً باعداده سيكون مرجعا لكثير من الكتاب ، واستطيع ان اقول انهم سيعتمدون عليه اعتماداً كليا دون ان يكلفوا انفسهم مشقة الدراسة والتنقيب كما فعلت انت، وقد عودنا كتابنا — كما لا يخفى — اختصار الطريق .

بغداد **عصمت عبد القادر المحامي**

— ٤ —

طالعت في الاعداد الثلاثة المنفرطة من « الآداب » البحث القيم الذي دبجه يراعك الفذ . واحسب انك اغفلت الاستاذ الشاعر ابراهيم حقي محمد الذي عالج القصة في مجموعة اصدرها عام ١٩٣٧ بعنوان « بين الحقيقة والخيال » نفدت ولم يبق منها الا نسخة واحدة في مكتبة المؤلف لا يمكنه الاستغناء عنها ، وسوف ارسلها اليك عندما تقع بين يدي في سانحة اخرى، كما ان له مجموعة اخرى بعنوان « ازهار شائكة » التي اعتبرها الكثيرون طريقة مبتكرة وجريئة في حقل القصة العراقية بمثل هذا المحيط الذي تطوقه التقاليد البالية ، ارسلها اليك علك تجد في هذا الاديب الذي يكاد ينطوي على نفسه ويعتزل الحياة مادة خصبة لاتمام بحثك الممتع .

ولا يفوتني ايضا ان اعرفك على قصاصين عراقيين اخرين هم يوسف حداد وحسين علي وكارنيك جورج وغيرهم .

الاعظمية **عطا رفعت**

— ٥ —

اود ان اسجل اعجابي الكبير وتقديري العظيم لبحثك القيم في « القصة العراقية الحديثة » فقد قدمت لنا مرجعا مهما لدراسة الفن القصصي في العراق ، فاعجبت بطريقة بحثك واسلوبك الشيق الرصين ، إلا اني نزولاً عند رغبتك اود ان الفت نظرك الى انك اغفلت ذكر القاص العراقي « سعيد عبد الاله الشهابي » ولعل ذلك راجع الى عدم توفر مجموعته القصصية بين يديك .

ولقد قرأت مجموعة اقاصيصه بعنوان « مجموعة اقاصيص موضوعية » طبعة ثانية ١٩٣٥ ، وقد قدم له الاستاذ عبد المسيح وزير بقوله :

« طالعت مجموعة اقاصيص سعيد عبد الاله فوجدتها قصصاً واقعية تصور صوراً صغيرة من مناحي حياة افراد الناس ، وديباجته جميلة يبز بها الكثيرين من حملة الاقلام المعروفين ، وقد سلك المؤلف مسلكا حسنا في اقتباس صوره من صفحات الحياة التي نعرفها » .

دار المعلمين العالية ، بغداد **السيد وداد جمال عرب**

— ٦ —

في العدد الرابع من مجلة (الآداب) الزاهرة انتهت من مطالعة البحث القيم الذي كتبه الدكتور سهيل ادريس عن (القصة العراقية الحديثة) والمراحل التي اجتازتها وروادها من القدامى والمحدثين وتحليل اتجاهاتهم فيها واستقصاء الآثار التي تركتها في الحياة العراقية واثر البيئة العراقية في هؤلاء القصصيين وقصصهم ، متدرجا في تسلسل ممتع لطيف الى تحليل هذه الآثار لهؤلاء القصصيين العراقيين ... ثم ينتهي الدكتور بان : « القصة العراقية الحديثة كافية بالرغم من انها موجزة لان تثبت بان النتاج القصصي في العراق يحتل مركزاً مهما في مجموع الآثار القصصية في الادب العربي الحديث » .

ثم يصف الدكتور هذا الادب القصصي بانه : « ادب صراع ومقاومة وثورة يستجيب اكثر من اي ادب آخر في البلاد العربية الى الحاجات الحيوية

التي يتطلبها مجتمع في ابان نموه »... ويعتقد الدكتور سهيل ادريس ان القصة العراقية الحديثة: « تقف في طليعـة النتاج القصصي في الادب العربي المعاصر وان آثار الجيـل الجديد من ادباء الشباب دفعوا بالقصة العراقية الى الصف الاول من الانتاج القصصي في الادب العربي الحديث ... »

ولست بحاجة الى الاسهاب في تلخيص آراء الدكتور سهيل ادريس في: « القصة العراقية الحديثة » اكثر من هذا ، فان (الآداب) مقروءة اليوم ومنتشرة في الدنيا العربية وان جمهرة المثقفين فيها قـد طالعوا بحث الدكتور القيم وكان صداه في العراق ملحوظاً لانه اول بادرة من اديب عربي معاصر يهتم في تحليل لون من الوان الفكر العراقي الذي لم يهيء له الزمن من يظهره بثوبه الحقيقي .

واني كعراقي افخر بما بذله الدكتور سهيل ادريس من وقت وجهد في تهيئة هذا البحث النفيس والمصادر العراقية التي اطلع عليها وطالعها والتحليل الرائع الذي استخلصه منها ، وهذا الحكم الذي اسبغه على القصة العراقية ، مما اثار فينا روح الاعتزاز بادبنا القصصي ... كعراقي افخر بكل هذا... ولكني كمتذوق للادب العربي ولهذا اللون من الادب على الاخص ، ومطلع عـلى النتاج القصصي في البـلاد العربية الاخرى اقف حائراً مندهشاً من هـذه الاكتشافات الرائعة التي اكتشفها الدكتور ادريس في ادبنا القصصي اذا سمحنا لانفسنا ان ندعي وجود مثل هذا الادب بمعناه الصحيح في العراق ...

اني على يقين ان الدكتور يعتقد في قرارة نفسه انه قـد غالى كثيراً في هذا البحث وفي الاحكام التي اطلقها اطلاقاً ... وكان مجاملاً اكثر منه باحثاً ، أسبغ على ادبائنا القصصين من المديح والثناء الشيء الكثير ووضع آثارهم في مواضع لا تطاولها آثار اخرى في البلاد العربية .

لا اريد ان الفت نظر الدكتور الى الآثار القصصية في مصر ولبنان فهو اعرف بها مني واكثر تذوقاً واتصالاً كما انه من رواد القصة الحديثة في لبنان. وله قصص وابحاث في الادب القصصي والخصائص التي يجب توافرها في الادب القصصي وفي قصصه . لذا رأيت من الغرابة ان يتساهل مثل هذا التساهل في بحثه عن القصة العراقية وما سجله لها من انها : (١) في طليعة النتاج القصصي في البلاد العربية (٢) تأتي آثار الجيل الجديد في الصف الاول من الانتاج القصصي العربي (٣) صورت وسجلت الحاجات التي تطلبها المجتمع العراقي (٤) انها ادب صراع ومقاومة وثورة ... بحيث يخرج القارىء من كل هذا بان القصة العراقية استكملت جميع العناصر الفنية وان ادباءنا القصصيين توافرت فيهم كل الخصائص والامكانيات التي يجب توافرها في الاديب القصصي ! ...

ان المؤرخ الادبي تقع على عاتقه مسئولية عظيمة امام الجيل القابل اذا لم يحاذر في احكامه وانساق وراء عواطفه الرحيمة في الحكم على الآثار الادبية بمثل هـذا التساهل الذي يهدف الى التشجيع اكثر مما يهدف الى الحقيقة والنقد ... لذا فان الدكتور الفاضل يتحمل مسؤولية ادبية عظيمة امام تاريخ الادب بتقريره مثل هذه الاحكام في القصة العراقية مما لم يقرره قبله اديب عربي معاصر ولم يكتشفه القصصيون العراقيون انفسهم بعد ! ...

ان القصة العراقية لا تزال اضعف الوان الادب في العراق. وهذه حقيقة لا ينكرها حتى الذين يحاولون كتابة القصه من العراقيين ممن وردت اسماؤهم في مقال الدكتور الفاضل ، كما ان اثرهـا في المجتمع العراقي والحياة العراقية معدوم بالمرة ... وانما هناك محاولات في كتابة القصة نجح فيها اثنان او ثلاثة نجاحاً لا يسمح لنا بالمرة ان نقول ان اثارهم هذه هي في طليعة النتاج القصصي في البلاد العربية ، لأنها لم تستكمل بعد كل الخصائص الفنية التي يجب توافرها في القصة الحديثة. ولست بحاجة الى ضرب الامثلة والتحليل في سبيل تقرير امور بدهية اعتقد ان الدكتور الفاضل سهيل ادريس يؤيدني فيها كل التأييد .

اما انهـا : « ادب صراع ومقاومة وثورة ... » فهذا – اذا سمح لي الدكتور الفاضل – اغراق في التخيل، وانما يمكن اطلاق مثل هذه الخصائص بحق على الشعر العراقي والشعراء العراقيين ... الشعر الذي سجل جميـع انتفاضات العراق وثوراته ، وصور آمال الشعب وامانيه وسجل الحاجات التي تطلبها المجتمع العراقي . وهو لا غيره يأتي في الصف الاول وفي طليعة النتاج الشعري في البلاد العربية .

انا لا اريد هنا ان ابخس حق الذين يحاولون كتابة القصـة في العراق فجميعهم اخوان لنا واصدقاء... ولكن الحق والواجب الادبي يفرضان علينا ان نضع لكل شيء ميزانه العادل . لقد كان الدكتـور سهيل ادريس رقيقاً وعطوفاً ومجاملاً في بحثه عن القصة العراقية يهدف الى التشجيع والتوجيه اكثر مما يهدف الى النقد ومجابهتنا بالحقيقة والواقع ، هذه الحقيقة التي نعرفها نحن ولا يمكن ان تغيب عنا لانها مسجلة في صحفنا ومجلاتنا وانديتنا الثقافية والعلمية.

* * *

لا ادري اذا كانت هذه الكلمة البريئة ستثير علي اقلام بعض من اسبغ عليهم الاستاذ الاديب الدكتور سهيـل ادريس اسماء ادباء قصصين ...؟ كما اثارهم علي سابقا المقال الذي نشرته لي مجلـة (الاديب) الغراء بعنوان : (القصة في الادب العراقي) (١) لاني لم اقصد بكلمتي هذه الرد على الدكتور الفاضل والانقاص من قيمة آرائه في ادبائنا القصصيين ، وانما قصدت ان لا يقعد بهم رأي الدكتور فيهم بانهم اصبحوا في طليعة ادباء القصة في العالم العربي عن استكمال اسباب النقص فيهم – وهي كثيرة – وان يثبتوا بجدارة ان آثارهم تأتي في الصف الاول وان قصصهم ادب صراع ومقاومة وثورة وصورة لما يضطرب فيه المجتمع العراقي بطموحه وخيلائه وآماله وامانيه ...

بغداد : **مهدي القزاز**

— ٧ —

لم يحاول كتاب القصة العراقية ، معالجة دراستها ، كما حاول الدكتور سهيل ادريس ، حيث حلل لنا مراحل حياتها الثلاث ، من طفولتها الصغيرة الساذجة ، الى فتوتها الطالعة النامية ، الى شبابها الناهض المطلع !! فله منـا الاعجاب، ولمحاولته الطيبة شكرنا . كما نرجو ان يتقبل هذه الملاحظات :

١ – جعل ادوار القصة العراقية ، ومنزلة روادها مرتبطة بالتطورات ، والنزعات ، والتيارات ، دون الالتفات الى المراحل الزمنية ، في حين انه يتقيد بنتاج القاص متأثراً بالسنوات التي اخرج فيها مؤلفاته .

كما تأثر بقول الاستاذ عبد القادر البراق بشأن الاستاذ محمود أ – السيد – بأن ادبه كان ادب مقاومـة ، ونضال . مع العلم ان الفكرة الثورية ، والاجتماعية ، والسياسية ، لم تكن متبلورة في الناحية القصصية ، بقدر ما هي ظاهرة بالناحية الشعرية عام ١٩٢١ – اما الآثار التي اخرجها رائد القصـة العراقية المرحوم الاستاذ السيد ، فهي محاولات ادبية لا ينكر فضلها ، ولا تجحد قيمتها ! ! وكان صاحبها متأثراً بالأدب المصري يومذاك . كتبها دون ان يفكر بالتوجيه السياسي السلبي ...

٢ – صير الاستاذ – انور شاؤل – في المرحلـة الاولى . من كتاب القصة العراقية ، والاستاذين – ذو النون ايوب – وجعفر الخليـلي ، في

---

(١) راجع مجلة الاديب عدد (١٢) سنة (٣) وفي هذا البحث الذي استغرق عدة صفحات من المجلة اتفاق بيني وبين الدكتور سهيل ادريس في اسماء اكثر اللامعين من القصصين وآثارهم والمراحل التي اجتازتها القصة العراقية واختلاف في الاحكام على نتاجهم القصصي .

المرحلة الثانية ، معتمداً على تواريخ صدور آثارهما ، لا على قدم كتاباتهما - متناسياً ما كتباه في الصحف العراقية ، القديمة - كا (لجلة) و (الحكمة) و (الراعي) و (الهاتف) .

وإذا اراد الاستاذ الدليل فليراجع هذه المجلات التي أصدرت اعداداً خاصة عن القصة العراقية ، لم يشر اليها حضرته. بالاضافة الى المنزلة القصصية التي يتمتع بها الاستاذان أيوب ، والخليلي ، بصفتها واضعي الحجر الاساسي الواضح المتين ، في نهضة القصة العراقية ، وصقلها ، واظهار مواهب الكثيرين ممن ذكرهم الدكتور .

٣ - النماذج التي اوردها الدكتور سهيل لكتاب القصة ، نماذج هزيلة ، لم يكن لها الصورة الحسنة ، التي تعكس لنا شخصية القاص العراقي ، وقوة نتاجه . واني اعيذ الاستاذ ، وذوقه الرفيع ، لاختياره لها .

٤ - سها الدكتور عن الاشارة او التحدث عن بعض كتاب القصة العراقية ، في ظلال الرافدين ، ولم يشر اليهم كالمرحومين ، الاستاذ خلف شوقي الداودي ، والمحامي عبد المحسن القصاب ، والاساتذة توما ، وعبدالسلام حلمي ، ومجيد حمد . بينا اضاف اسم الاستاذ (جبرا) في عداد كتابها وهو استاذ منتدب للتدريس في بغداد. وعذره في كل هذا أنه لم يطلع على المجلات، والصحف ، الصادرة في العراق الا قليلا .

بينا كانت (الهاتف) و (الغري) و (الزهراء) و (البلاد) ، وغيرها تخرج للعالم العربي اعداداً حوليه قصصية رائعة يساهم فيها ليس ابناء البلاد انفسهم، بل تضم نخبة مختارة من خيرة القاصين السوريين، واللبنانين والمصريين...

ولست اقصد ان الكاتب ، او الدارس يجب ان يضم الشوارد والموارد، ولكن عليه ان لا يغفل النواحي الهامة البارزة في دراسته العلمية الأدبية . خاصة اذا كان يحمل طموع واطلاع الاستاذ الكريم .

محسن جمال الدين

- ٨ -

أخي

لقد كان عمداً مني ان اغفلت بحثك عن «القصة العراقية الحديثة» في نقدي للعدد الثالث من « الآداب »، ذلك اني احببت ان اقرأ البحث كله ، بعد اكتمال نشره ، ليكون الرأي فيه على هدى وبينة .

ولما اكتملت حلقات البحث ، رجعت اليه ، فقرأته كاملا ، غير مجزأ ، وتتبعت رايك في ادباء القصة العراقية الحديثة في مراحلها الثلاث، بشوق ومتعة، لأني عرفت كثيراً من هؤلاء معرفة معاينة ومشافهة ومدارسة ، ولان لي مع كثير من هذه الآثار القصصية التي تناولها بحثك الرصين ، عهداً ماضياً شاقني تذكاره ، ولذني ان اعود اليه اليوم ، وهو في هذا الاطار الموصول من البحث والنقد الموضوعيين .

ولا اخفي عنك ، ان هذه السطور الخمسة التي توجت بها الحلقة الاولى من بحثك ، في العدد الثاني من « الآداب » ، مشيرة الى رأيك بأن القصة العراقية الحديثة تقف في طليعة النتاج القصصي في الادب العربي المعاصر من حيث انعكاس الاوضاع الاجتماعية في مرآة الادب - لا اخفي عنك ان هذه السطور القليلة وحدها ، كان بها الكفاية عندي للتفاؤل بأن في بحثك هذا خيراً كثيراً ، وانك تريد ان تقول شيئاً جديداً لم يقله بعد ، احد من الباحثين المحدثين في الادب العربي بأطلاق .

ولا اخفي عنك ،كذلك ، انه كانت في نفسي حسرة ان الادب العربي في العراق الحديث ، مجهول القدر عند الادباء والباحثين في لبنان وسوريا ومصر جميعاً ، على رغم انه اقرب الآداب العربية صلة بالمجتمع العربي الحاضر ، وانه اشدها إحساساً بهذه الحياة المضطربة الملتهبة المتحفزة التي يحياها الشعب العربي في كل اقطاره ، وانه اعمقها اتصالاً بالمصادر الحقيقية الحية التي يصدر عنها كل فن حقيقي حي ، وهي النواحي الانسانية في « مادة » الحياة الانسانية و « واقعها » المتحرك .

كانت في نفسي حسرة ، جراء هذا الحيف عن الادب العراقي يبديه الادباء والباحثون في لبنان وسوريا ومصر ، فلما رأيتك تعنى بـ « القصة العراقية الحديثة » هذه العناية ، ورأيتك تضع في رأس البحث هذه الخلاصة الموجزة لرأيك بالقصة العراقية الحديثة ، شعرت بأنك تفرج عن نفسي كربة لم تؤاتني فرص حياتي الكادحة ان افرجها انا عن نفسي ، قبلك .

من هنا رأيتني انظر الى بحثك جملة - قبل ان اقرأه تفصيلا - نظرة كادت تكون « ذاتية » خالصة ، فلما رجعت اليه بتفصيل ، اخذته بالنظرة « الموضوعية » الخالصة .

والحقيقة انك بمجرد إقدامك على العناية بالقصة العراقية الحديثة ، قد جئت بشيء جديد ، وخير كثير ، فالقصة العراقية كما قلت انت « تقف في طليعة النتاج القصصي في الادب العربي المعاصر من حيث انعكاس الاوضاع الاجتماعية في مرآة الادب » ولكنها لم تنل قط من اديب عربي ، ما تستحقه من البحث والنقد .

وليس ريب عندي ، بانك ما استطعت ان تخلص الى هذا الرأي الصحيح، لولا ان توفر لك امران جديران بالتقدير ، اولهما النظر الموضوعي المجرد في هذه الآثار القصصية التي درستها ونقدتها بكثير من الشمول ، وثانيهما اجتهادك في تتبع النتاج القصصي في العراق ، في المراحل الثلاث ، اجتهاداً ظاهر الأثر .

وقد يكون فاتك من ادباء القصة العراقية الحديثة ، في كل مرحلة من هذه المراحل، ناس عالجوا هذا اللون من الادب ، وقد يكون في المرحلة الاولى، بخاصة ، من كان ينبغي ان يتناولهم بحثك ، امثال خلف شوقي الداوودي ، ولكن هذا لا يعيب جوهر البحث ، فقد كان هذا القدر من الاستقصاء الذي اتيح لك ، كافياً للوصول بك الى الرأي الموضوعي الخالص الذي وصلت اليه في امر القصة من الادب العراقي الحديث .

ويهمني ان اعيد كلمة « الموضوعي » في هذا المجال ، لأنها الطابع الأهم الذي يلفت النظر في دراستك هذه ، ولأن « الموضوعية » في النقد والدرس، نادرة عندنا كل الندرة، فكل نقد وكل ودرس يطالع به علينا، إذن ، في هذه الفترة من تاريخنا الادبي ، ناقد موضوعي ، على هذا الوجه الذي طالعت به انت في دراسة القصة العراقية الحديثة ، يجب ان نستقبله بالغبطة والاستبشار ، وان نحله محله من التقدير والاحترام .

ولست اجد حرجاً البتة ، ان اقول لك ان دراستك هذه ، قد جاءتنا بامرين جديدين : بهذه الموضوعية المحمودة في النقد والدرس ، ثم بهذا الفتح الذي فتحته في تعريف هذا اللون من نتاج الادب العراقي الحديث الى الادباء والباحثين العرب في خارج بلاد الرافدين .

وليس يعنيني، بعد هذا، ان تكون قد اصبت او اخطأت، في الحكم على آثار القصاصين العراقيين الذين تناولت آثارهم بشيء من النقد والدرس ، فحسبك انك حاولت الوصول الى « جذور » القصة العراقية الحديثة، في منبتها الواقعي من حياة البيئة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي يعيشها الادباء العراقيون كما يعيشها مواطنوهم جميعاً ، ثم حسبك انك كنت بعيداً عن المؤثرات «الذاتية» في جميع خطوات النقد والدرس في بحثك .

وبعد ، أرجو ان يكون بحثك هذا مقدمة لبحث يكون اكثر شمولاً في نواحي القصة العراقية الحديثة ، فامل الطريقة المدرسية ، وجو البحث « الأطروحي » اذا سمحت لي بهذا التعبير، قد تركا بعض الآثار في عناصر دراستك،ولكنها فتحالك الطريق الى دراسة اكثر تحرراً مما رأينا فيك من تحرر.

حسين مروه

★ ★ ★

— ٩ —

رد صاحب البحث

اشكر لحضرات الكتاب الافاضل ما ساقوه الي من ثنـاء ارجو ان اكون له اهلاً . ولست على اي حال الا واحداً من طلاب الحقيقة ، وقد اخطيء في ادراكها او اصيب .

ولست ارى فائدة في الرد على جميع الملاحظات والتعليقات ؛ فكثير منها مرتبط بتقدير شخصي غير معلل . ولهذا فاني اوجز ردودي فيا يلي :

يؤسفني اني لم اقرأ شيئاً للأساتذة شوقي الداوودي ويوسف متي ، وفؤاد ميخائيل ، واغلب ظني انه ليست لهم كتب مطبوعة . اما الاستاذان يوسف يعقوب حداد ومهدي عيسى الصقر ، فقد قرأت لهما قصصاً قليلة جداً لا تمكنني من الحديث عنها ، واعتقد انه ليس لهما كتب مطبوعـة ، وانا لم اتحدث في دراستي الا عن مؤلفي الكتب ، وان كنت قد ذكرت في آخر البحث اسماء قليلة لم يؤلف اصحابها ، توسماً بي لمستقبـل لامع لهم . واما الاستاذ كارنيك جورج ، فقـد قرأت له مؤخراً مجموعة « دموع عـذراء » وهي هزيلة المحتوى القصصي .

واقول في الرد على الاستاذ قاسم الخطاط اني لم احاول ان اضـع اي قانون للقصة ، وانا انكر ان تكون للقصة قوانين وقواعد . ولعلني اكتب يومـاً باسهاب في هذا الموضوع . وانما اعيد القول اني لم اجد في اقاصيص عبد الله نيازي « الحياة » التي يطلبها الكاتب كشرط اساسي . ان التصنع في حبكتها واشخاصها واسلوبها واضـح جداً ، واقول هذا بصورة اجمالية طبعاً .

اما اني مررت بالقصاصين المحدثـين مراً سريعاً كما يقول الاستاذ عصمت عبد القادر ، فهذا امر لا يخلو من صحة ، وعذري في ذلك انهم محدثون جداً وان انتاجهم لا يزال قليلاً ، وانما حاولت انا ان ارسم بعض اتجاهاته ، وعلى هؤلاء القصاصين انفسهم ان ينجزوه خطوطاً بنتاجهم المقبل .

واقول في الرد عـلى كلمة الاستاذ عطا رفعت اني قرأت مجموعة « ازهار شائكة» من تأليف ابراهيم حقي محمد التي تفضل بارسالها الي ، فرأيت ان فيها بعض اللوحات عن المجتمع العراقي ، ولكن الجانب الفني فيها ضعيف ، وليس فيها الجهد الفني الذي يبعدها عن الانباء الصحفية .

وقدكنت انتظر من الاستاذ وداد جمال عرب ان يتلطف بارسال مجموعة « سعيد عبد الاله الشهابي » لأستطيع ان اقارن رأيه فيها برأيي الذي اكونه من قراءتها .

واما تعليقات الاستاذ محسن جمال الدين ، ففيهـا التناقض حيناً ، وينقصها المنطق حيناً آخر. فهو يقول مثلاً انني ربطت ادوار القصة العراقية بالتطورات والنزعات والتيارات ، دون الالتفات الى المراحل الزمنية ، ثم يضيف عـلى الفور «في حين انه يتقيد بنتاج القاص متأثراً بالسنوات التي اخرج فيها مؤلفاته» ووجه التناقض هنا واضح . والمغالطـة اوضح في قـوله ان « الفكرة الثورية لم تكن متبلورة في الناحيه القصصية بقدر ما هي ظاهرة بالناحيـة الشعرية » . فانا لا ادرس الشعر العراقي ولا اقارنه بالقصة ، وكون الادب الشعري ثورياً لا ينفي كون الادب القصصي كذلك . ومثل هذا التشويش في المنطق ظاهر في ملاحظة الكاتب الثانية . اما ان النماذج التي قدمتها لكتاب القصة هي هزيلة،فقد كان على السيد جمال الدين ان يظهر هزالها ، كما اظهرت انا قوتها ، واذ ذاك يكون لحكمه قيمة . ولكني اعترف بأني اضفت خطأً اسم الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا الى كتاب القصة في العراق ، وهو ليس منهم . ومنشأ الالتباس اني قرأت له في الزميلة « الاديب » قصصاً مرسلة من بغداد. ثم انني لم اقرأ كثيراً من الاعداد القصصية الخاصة التي كانت تصدرها الصحف العراقية . ولكن ما الذي افيده حين اعرف ان هذه الصحف «يساهم فيها ليس ابنـاء البلاد انفسهم ، بل تضم نخبة مختارة من خيرة القاصين السوريين واللبنانيين والمصريين » اكان يفيدني الاطلاع على هذه الصحف لدراسة القصة العراقية بالذات ؟ فاذا كان الكاتب يعتقد ان هذه « نواح هامة » كان ينبغي إلا اغفل عنها في دراستي،فارجو ان يعفيني من احترام آرائه !

اما الاستاذ مهدي القزاز فيتهمني بانني كنت مجاملاً اكثر مني باحثاً ...وهذا حكم يطلقه دون ان يقدم بين يديه البرهان ، ولست افهم لم اكون مجاملاً ، وانا لا اعرف من كتـاب القصة في العراق ، هؤلاء الذين تناولت آثارهم بالدرس ، إلا واحداً عن طريق المراسلة هو الاستاذ شاكر خصباك ، ولا احسبني قد جاملته، بل هناك من يقول اني قد قسوت عليه،وهذا ما لااعتقده. واذن فقد كنت اود لو اشار الاستاذ القزاز الى كاتب جاملته ، على ان يدلل على موضع المجاملة في تقويم الأثر .

واحب ان انوه بأني حين كتبت بحثي عن القصة العراقية الحديثة ، وادليت فيها برأيي ، لم يغرب عن ذهني لحظة انني اضعها في موضعها من النتاج العربي الحديث في ميدان الادب القصصي ، فانا اعتقد انها تقف في الطليعة من هـذا الادب القصصي « من حيث انعكاس الاوضاع الاجتماعية في مرآة الادب » وان كانت تشكو بعـض الضعف من الوجهة الفنيـة . اقول ذلك وانا مرتاح الضمير ، ولا احس باي اضطراب من انـه « لم يقرر اديب عربي معاصر قبلي مثل هذا الامر،ولم يكتشفه القصصيون العراقيون انفسهم بعد!»... وهذا يعني في نظري ، انه لم يقم اديب عربي معاصر قبل الآن بدراسة هذا الادب القصصي !

اما القول بان القصة العراقية لا تزال اضعف الوان الادب في العراق... فليس بوسعي ان اناقشه ما دمـت لم ادرس سائر الوان الادب العراقي كما درست القصة . وان كان هذا صحيحاً ، ففيه مزيد من الدلالة على ان الادب العراقي احديث جدير بكل تقدير في مجموع النتاج العربي المعاصر .

بقي ان اخص الاستاذ حسين مروه بكلمة شكر واعتزاز لما ساقه إلي من ثناء . وقد كنت اود لو انـه اسهب القول في المأخذ الذي اخذه علي من « الطريقة المدرسية » وجو البحث « الاطروحي »؛فما هي حقاً تلك الآثار المتخلفة منهما في دراستي ؟ الا يعتقد الاستاذ مروة ان « الموضوعية » التي وسمت بها بحثي ، ربما كانت الاثر الرئيسي «للطريقة المدرسية» و«الجو الاطروحي»؟

سهيل ادريس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المغرب

أبعاد فكرية

العدد رقم 2

1 أبريل 1989



ما هو المعنى ؟

اشتغل بالمعنى القدماء فشرحوا وبينوا وضربوا له الأمثلة ولكنهم لم يعرفوه وإنما مارسوه. لكن اللغوي الذي يتصور يأبى إلا أن يحاول اقتناص المعنى لا بالممارسة ولكن بالتصوير المفهامي. يصنع مفاهيم كالامتدادية والصلابة والصفرة والجلوسية وأشياء مثل هذا ويزعم أن ذلك كله يؤسس ما يجوز ان نسميه الكرسية التي تلخص الخصائص الدلالية القائمة في الكرسي. قد يقال أن الصلابة وما جاورها من قبل لسيت مفهاما Concept وإنما هي كلمات ذات دلالة عادية والجواب انها تفقد دلالتها تلك وتكتسب الوظيفة المفهامية بسبب الدور الذي يراد لها وهو دور تصوير المعنى. إذن اللغويون الذين يصنعون هذا يجيبون عن سؤال أشد صراحة من السؤال المتصدر هذه الفقرة. سؤالهم هو : كيف يصور المعنى هذا الشيء الفار أمام الصياد ؟ هناك سؤال آخر، قريب وبعيد عن سؤال المصورين من اللغويين، سؤال يبحث في الممارسة اللغوية نفسها ويريد أن يستخرج ملامح المعنى من خلالها. الممارسة اللغوية هي ما نفعله ان سئلنا عن معنى كلمة (ومعنى جملة وهذا ما يقدم عليه التلاميذ ان سئلوا عنه في امتحاناتهم وما يتلاق الناس ويتخاصمون حوله في المحاكم والمجالس النيابية والأسواق وغير ذلك من المجامع. هنالك يختلفون حول كلمة ومعناها ويتبارون في تبيين معناها. هذا المعنى المطلوب هناك معنى الممارسة اللغوية لا المعنى المصور البارد العدمي الذي يعودنا عليه اللغويون.

معنى الممارسة اللغوية ـ الكلامية

لو بحثنا في المعاجم وقارنا كلماتها بالثروة الكلمية المدعوة في مخاطبات المتكلمين لبان لنا الفرق بين إحاطية المعاجم ونوعية المعجم الخاص بكل متكلم وهذا يجر إلى خاصة التعويض المعجمي في لغة المتكلم ان قورنت بالمعجم. المقصود ان المتكلم المعجمي تجاوز لغته من جهة الثراء الكلمي لغة المتكلم الطبيعي : ليست كل الأوزان قائمة في لغة المتكلم الطبيعي وليست كل الأشتقاقات معروفة له ولا كل الأصول الكلمية ولا ولا.. وليس هذا خاصا بااللغات المعلّمة كالعربية الفصحى وإنما هو عام ولنضرب مثلا : الدارجة المغربية مجال تواصلي بين

(•) أستاذ بكلية الآداب بالرباط

المتكلمين فيه فروق لا تخفى على أحد. من هذه الفروق مثلا جمع «الماء» في مناطق الشمال «الميمان» فان هذا الجمع مما لا يعرفه المتكلم في مناطق أخرى بل أن جمع «الماء» في تلك المناطق ليس معلوما على طريقة واحدة، فمن المتكلمين من لا يعرف لتلك الكلمة جمعا ومنهم من يفترضها من الفصحى ومنهم من يجمع على «مياهات» كمناطق فاس. إن صانع المعجم والنحو يجاوز الخصائص الفردية المتكلمية إلى الموقف الانعزالي الذي نبينه في الفقرة التالية :

المجال التواصلي لمتكلميه الطبيعيين حدوده حدود التواصل وأقرب مثال المجال العربي، فإن التواصل المضمون لغويا من المحيط إلى الخليج يرسم حدا بل حدودا للمجال التواصلي، وفي قلب هذا المجال عتبات وحدود باطنة تمحي بخاصة التعويض المعجمي عند المتكلمين الطبيعيين، مثلا : معجم متكلم من القاهرة ومتكلم من فاس بينهما علاقات تعويضية فردية تمكن كل واحد منهما من توقع الجملة الملائمة لما هو مفرد في لغة الآخر أو العكس، وأصل هذا أن المتكلم الطبيعي معجمه مفردات وجمل معوضة، لا مفردات كالمتكلم الصناعي في المعجم الجامع. ما معنى الانعزال المذكور آنفا ؟ حين يكتب كاتب معجما يجمع فيه لغة أفراد ينتمون إلى جهة واحدة وبينهما من العلاقات التعويضية شيء قليل يمحوه لفائدة التوحيد يقتطع في المجال التواصلي نصيبا يصنعه صنعا فإن جعل له اسما خاصا تحول الأمر فيه من مجال تواصلي حدوده المتكلمون الطبيعيون المتواصلون إلى لغة مصنوعة صنعا إذ لا تمثل كلام متكلم طبيعي وإنما تمثل المشترك بين عدد متقارب من لمتكلمين الطبيعيين.

كل متكلم طبيعي يمارس المعنى في المجال التواصلي للأسباب التي تقدم ذكرها فإنه مقهور على التعويض، ثم أن المعاجم تحمل آثارا بينة على ذلك ولننظر إلى كلمة «مغدودن» فإنها تعني في المعجم الطويل الناعم من الشعر. يقال : إنها تعني في العربية ذلك وهذا كلام فيه مغامرة. لماذا ؟ لأنها لا تعني ذلك إلا في معجم بعض المتكلمين الطبيعيين إذ يجوز أن لا يكون كل العرب عالمين بهذه الكلمة وأن فيهم من كان يعوض بالطويل الناعم، ولكن العربية لا تعني فيما وصفناه بالمغامرة عربية الفرد وإنما تعني عربية الجماعة وهذه **بتصورها** اللغوي، ويلاحظ في الممارسة اللغوية أن المتكلم الطبيعي بالعربية من عصرنا يعود إلى عادات المتكلم الطبيعي الأول فلا نجد في المتكلمين تشابها في هذا حتى أن كلمة مثل «مغدودن» ينساها المتكلم الطبيعي العجمي وينساها غير المختص بالمعاجم.

هذا يجر إلى التساؤل عن العلاقة بين المفرد والجملة في خصوص الممارسة الدلالية ؟ إن كان الانتقال من المؤلف إلى المفرد والتباين المعجمي بين المتكلمين الطبيعيين والانتقال من المفرد إلى المؤلف أمرا راسخا في تلك الممارسة، أفلا يعني ذلك أن يكون المفرد كالإيجاز للجملة وأن لا تكون الجملة إلا توسيعا للمفرد وما صفة ذلك الايجاز وذلك التوسيع ؟ مثلا : الذي لا يعرف «الومغة» وأنها «الشعرة الطويلة» يعرف بالضرورة «الشعرة الطويلة» او ما يقوم مقامها، ونسبة

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

العارفين بالمفرد والمؤلف في المجال التواصلي بعرفه وحدوده الباطنة تختلف من مجال إلى مجال كالمجال التواصلي الدارجي ذي النسبة العالية من المعوضات الجملية المباين لمجال تواصلي تكثر فيه المفردات : في المغربية أو في معجم المتكلم الفاسي أو الرباطي معوضات جملية أكثر عددا في معجم القاهري. هذا الجانب من الدراسات الدلالية الحالية نافع في تبين مآتي الثقافات وعلاقات ذلك بالوسائل التعبيرية عند الشعوب فمن البين أن التصورات التي هي عماد الثقافات لا تتناسب مع اللغات المتكلمية ذات النسبة العالية من المعوضات الجملية، وتحل حينئذ في مكان الثقافات التصورية ثقافات حركية أو تشكيلية تعوض من جهة التصوير ما قصرت عنه لغة المتكلمين ذوي المعاجم الجملية أي التي يغلب على معجمها الجملة لا المفرد. ولا بأس أن ننهي هذه الفقرة الملاحظة ذات بلاغة هي ما يفرد المعجم المصنوع عن المعاجم الطبيعية : كل مداخل المصنوع مفردات ومداخل المعجم الطبيعي عند المتكلم فيها المفرد والمؤلف والمتكلمون يختلفون في نسبة ذلك.

التوسيع والتفسير

يحتفظ المعجم المصنوع ببقايا من الممارسة الدلالية هي التفسير ويتخذ طريقا واحدا هو التوسيع، وأما الإيجاز المشار إليه من قبل فخصيصة لازمة للممارسة الدلالية الطبيعية وهي ذات صفة تاريخية وتباينية كما قدمنا. التفسير كلمات متضامنة تتعاون على تعيين المفرد والفرق بين التفسير والتعريف أن الثاني ليس كالأول الذي يتعاون فيه على «نقل» الكلمة المفسرة كلمات ممكنة مغيبة جملية ذات قوة إحالية. التفسير هو المعنى هو الدلالة لا الماهية، هو إعادة للجاهل بالمفرد العالم بمؤسسات المفرد، أما التعريف فبناء لمؤسسات جديدة وطرد للمؤسسات المعنوية الأولى، لهذا نقول : أن المعنى او التفسير أو المؤلف أسماء ممكنة تنتظر أن تظهر منفردة أو لا يجوز لها أن تظهر منفردة لأسباب ولا تظهر إلا مجتمعة في لبوس المفرد الذي يفسر والذي يحتوي عليها : في المفرد أشياء يمثلها المفرد وتظهر في التفسير، في الجملة، في المؤلف. هل معنى هذا أن الكلام هو المعنى سواء كان مفردا أم جملة مؤلفة يؤتى بها للتفسير ؟ وإنه لا يسمى معنى إلا باعتبار موقعه فإن كان مطلوبا سمي بالمعنى كأن يقال : ما معنى كلمة الجيش ؟ وإن كان معروفا سمي كلمة وكلاما ولفظا ؟ الممارسة الدلالية تقضي بذلك وفي هذا تختلف عن الممارسة التصورية عند العقلانيين لأن العقليين أرادوا أن يصنعوا لغة عقلانية يترجمون إليها اللفظ حتى يكون المقابل العقلاني المفهامي هو المعنى (كريماس، شاف، فودور، المناطقة.. الخ) يريدون معاني نافدة محدودة ترجع إليها كل المعاني التي يدركون بالفطرة. والفطرة تبدو في الفعل والممارسة ولا يدل دليل على سلامة القول بصواب الانتقال من المعنى الفطري المدرك إلى المعنى العقلاني المصور، قبل القول بصواب ذلك عليهم أن يستدلوا على تصالحية المعنى كما يظهر في الممارسة، إذ هو فيها كشف لمؤسسات المفرد بجملة ومفرد وتقنيات التصوير، ألا يجوز أن يقال

لهم : ما رأيكم إن كان المعنى هو ما تدركون لا ما تصورون.

تقدم أن التفسير عبارة عن كلمات متضامنة في تبيين الكلمة والتبيين تأسيس، السؤال الآن : أذلك التضامن جمعي ام لا ؟ أيستوجب أن الكلمة المفسرة تتأسس من اجتماع الكلمات المؤسسة كقيام الشراب المعلوم من اختلاط اشربة متباينة في ظاهر ؟ ومعنى هذا أن الكلمات سيجوز فيها أن تتأسس كما تتأسس المادة، لو سألتك عن بناء الماء أو الشاي لقلت لي : هو كذا وكذا ولما كنت متحدثا عن ماهيته وإنما تتحدث عن معناه وبنائه لأن المعنى بناء أو ما به يكون البناء. سؤال آخر : المعنى الذي هو الجملة أو العبارة المفسرة، هل له طريقة واحدة في التأسس أو له طرق أخرى ؟ المقصود هو : هل صورة العبارة ــ المعنى صورة واحدة أو يجوز فيها من الغلب ما يجوز مع بقاء العبارة معنى للمفرد ؟ مثلا «الطويل الناعم» أهو مرادف للناعم الطويل ؟

يختلف الناس في التفسير لأنهم يختلفون في معنى الكلمة أي في الكلمات التي تؤسس الكلمة التي يراد تفسيرها، هنا سؤال : ما هو المثل الأعلى لتفسير الكلمات ؟ يجب قبل الجواب ترتيب المتكلمين :

1) أعلى المتكلمين خالق المتكلمين جميعا وهو الله سبحانه وتعالى.

2) المخلوقات وهي أقسام :

ا ــ الأنبياء، رفعتهم الفطرية تجعلهم على قمة المثلية العليا المخلوقية.

ب ــ يرتب الناس بعدهم أي بعد الأنبياء إلى رتب كثيرة.

الجواب الآن هو : كتاب الله تعالى فيه المعاني الحقيقية للكلمات، لهذا يتخذه الحكماء معيارا لإصلاح أحوالهم المعنوية حتى يستقيم إدراكهم ولا يستقيم إلا إذا استقامت لغتهم به، وأحكم الحكماء من المخلوقين النبي، ولذلك كان صادقا لأن الصدق يترتب على معرفة المعاني الطبيعية للكلمات وعلى معرفة العلاقات التعويضية الصادقة، معنى هذا أن الكذب يتسرب إلى الكلام مع فقدان معاني كلمات كثيرة أو قليلة أي مع الإرتباك الكلمي الذي يسند فيه المتكلم إلى المفرد معنى غير معناه الطبيعي. معنى هذا أيضا أن علمية الكلام وبرهانيته موقع انضباطها أو فسادها الكلم المفردة، فمن فسد هذا فيه فإنه لا ينفعه استدلال. هذا يجر إلى الشك في كلام كل من لم يخضع معجمه للمثل الأعلى أي كتاب الله تعالى حتى يصح ليصبح ملائما لأن يدخل في الاستدلال، وأما الاكتفاء بالبراهين والأقيسة فلا معنى له إن كان ذلك كله معمورا بمعجم فاسد. يتصل بما تقدم أن التوسيع والتفسير والتأسيس لا يصيب إلا المفرد وأما الجملة فإن الممارسة الدلالية تأبى أن تفسرها بل ترجع إلى مفرداتها ؟ لماذا ؟ لأن الجملة هي المعنى في الممارسة ولا معنى لأن تسأل عن معنى المعنى ولهذا يفر المسؤول إلى ذكر جملة مرادفة متأسسة إنطلاقا من أجزاء الجملة المطلوب تفسيرها واختلاف الناس في هذا أعظم من اختلافهم في تفسير المفرد ولهذا قد يصيب الظلم التلاميذ أن حوكموا في هذا إلى مدركات الأستاذ فإن ذلك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

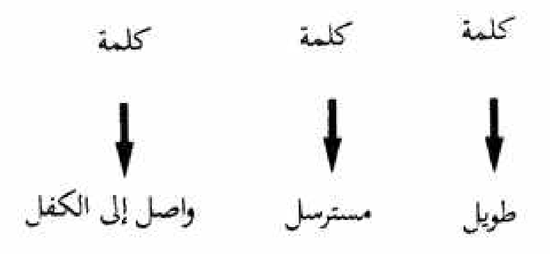
الظلم لا يزول إلا أن كان الأستاذ أكمل من التلميذ من الناحية الفطرية والحال أن العادة هي تفوق الأستاذ من الناحية العمرية والأكاديمية.

يمكن أن يبحث في علاقات القرابة بين الكلمات بدراسة القرابة بين التفاسير المقدمة في المعاجم أو في أجوبة المتكلمين، الكلمات المبرثنة فيما يلي : الشعر الوارد = [الطويل [المسترسل [الواصل إلى الكفل]]].

أربع كلمات تؤسس «الوارد» ويمكن صياغتها كما يلي :

1) الطويل المسترسل الواصل إلى الكفل
2) المسترسل الواصل إلى الكفل
3) الواصل إلى الكفل

العبارة الأولى تمثلت في المعجم بالوارد وأما العبارة الثانية والثالثة فقد تجد المقابل المفردي في المعاجم وقد لا تجده وفي هذا يختلف المتكلمون كما قدمنا من قبل. ثم أن هذه العبارات كلمات هي التي قلنا أنها تؤسس المفرد ولا تظهر ظهورا لزوميا ومن المناسب دراسة العلاقة بين هذه الكلمات المغيبة والمفردات في المعاجم والممارسة حتى تعلم الأصول والطرق التي يأخذ منها المفسر وتبين بنية التفاسير. المقصود أن مثل هذا يدل على أن المفسر يفسر بإمكانات كلمية أخرى وأن هذه تبين فيها مفردات يجوز مقارنتها بالإمكانات الكلمية التي تفسر بها مفردات أخرى من أجل استخراج علاقات القرابة بين المفردات من خلال تفاسيرها وما تتأسس به من كلمات عبارية. ومن الملاحظ أن الإمكانات التفسيرية يجوز فيها أن ترسم بالمثلث كما يلي :



فإن ذلك المثلث يبين علاقات الإحتواء والشمول ويجوز أن يتقبل كل التفاسير والأمر فيه وفي الكتابة البرثنية السابقة سواء فإنهما ليسا إلا وسيلتين لاستخراج الكلمات المعنية في التفسير، تلك الكلمات الجائز قيامها في لغة المتكلم الطبيعي والجائز في حالة أخرى أن تكون اتجاها لمعجم اللغة أن توجهت في تطورها التاريخي إلى تعويضها الكلمات حاضرة مفردة بخاصة الإيجاز. وإن صح أن ننهي هذه الكلمة بقول جامع قلنا أن التفسير والإيجاز عمليتان دلاليتان طبيعيتان تنكشف بهما العلاقة بين المفرد والمؤلف في الممارسة اللغوية ويبين بهما عسر القول بامتياز المفرد عن المؤلف، فالمفرد يصاغ بالمؤلف عند التفسير والمفسر المؤلف يصاغ بالمفرد عند الإيجاز الذي هو ممارسة دلالية تاريخية، وفي هذا الخصوص يبدو المفرد على هيئة الخفي الذي تبدو لوحته في المؤلف الصريح وكأنه مؤلف منحسر وتبدو معرفة المتكلم بالكلمات مشبهة لجدول معمور بالكلمات وراءه جدول معمور بالمؤلفات ووراء هذا جدول آخر للمفردات من الكلمات ولا اختلاف بين المتكلمين إلا في نسبة العمران الكلمي في الجداول المتتابعة.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

مصر
فصول
العدد رقم 4
1 أكتوبر 1986

حَول بعض قضايَا نشأة الروايَة

أمينة رشيد

عُرِّفت الأجناس الأدبية وقُنِّنت فى أزمنة الاستقرار والازدهار الكلاسى ، أى فيما سماه تاريخ الأدب باسم « العصور الذهبية » . أما فى مراحل التحول ، حيث ينقلب سلم القيم وتتغير جماليات الإبداع ، فإن اليقين يستبدل به التساؤل ، ويسود « عصر الشك » النص الأدبى والتصور النقدى . والرواية من الأجناس الأدبية قريبة العهد فى الظهور ، التى لم يتفق المنظرون والمؤرخون حتى الآن فيما يتصل بزمن نشأتها أو موقعها ، كما أن حريتها تستفز أولئك الذين يبحثون عن الحدود والتعريفات ؛ فالرواية ما زالت تبحث عن جمالياتها بين تنوع حركتها وتعدد أصواتها .

ولا أريد فى حدود هذا المقال أن أركض وراء الذين يبحثون عن أصول الرواية فى دون كيخوتة « سيرفانتيس » ، أو فى « القصة الشرقية » ، أو فى تحول الأنواع القصصية السابقة عليها ، كما لن أتساءل عما إذا كانت الرواية العربية امتدادا لشكل المقامة أو نتاجا للتأثير الغربى ؛ فوراء هذه المواضيع كم من الزيف والأطروحات الأيديولوجية التى أقوم حاليا ببحثها مع مجموعة من الدارسين والمتخصصين[1] . لن أهتم إذن بأصل الشكل الروائى ، إلا لتأكيد جدية بعض النتائج وجدتها ، أو لفضح المقولات التى لا أساس لها فى الواقع الأدبى أو الفكرى ، على الرغم من تلبيتها لبعض مطالب الحياة الثقافية .

إن القضية التى سأحاول طرحها ، وإن كنت لن أتمكن من تقرير حلها النهائى ، هى قضية تأصيل الشكل ، دون الاهتمام بتعريف حدود الجنس الروائى الذى لا يكفُّ عن التحول . سوف أتساءل عن شروط إمكان تطور الشكل الأدبى الجديد ونضجه ، دون الاقتصار على الشكل الروائى ، فى مراحل التحول الاجتماعى والثقافى . لقد قال « جورج لوكاتش » إن الشكل الفنى الكبير يعبِّر فى جدَّته عن مضمون متغير . نعم ؛ ولكن كيف يتم التجديد الحقيقى ، بمعنى تأصيل الشكل وإنضاجه واستقلاله . لقد قيل إن الرواية الفرنسية فى القرن الثامن عشر قد تأثرت فى نشأتها بالرواية الأسبانية وبالرواية الإنجليزية وبالقصة الشرقية . وقيل عن الرواية العربية أنها نتاج للقصة الغربية ، وبخاصة الفرنسية . فلماذا إذن استقلت الأولى منذ بداية عهدها واستمرت الثانية تابعة مدة طويلة من الزمن ، فاقدة ذاكرة أصولها القديمة فى الأشكال القصصية العربية فى التراث ؟

هذه هى الأسئلة التى سأحاول طرحها وفهمها من خلال بعض الآراء المعروفة ، وعبر دراسة عملين هما : « جاك القدرى » ، للكاتب الفيلسوف الفرنسى « ديدرو » ، فى القرن الثامن عشر فى فرنسا ، « وحديث عيسى بن هشام » للمويلحى ؛ فهذان العملان نتاج لأهم مراحل التحول فى موطنيهما وزمانيهما ، بالإضافة إلى أن حديث عيسى تعد من أوائل القصص العربية الحديثة . ويجمع بين القصتين شكل الرحلة « البيكارسكية » لرجلين يبحثان عبر حوارهما وتنقلاتهما عن دلالات عصرهما ، وعن سمات جديدة للكتابة ، معبرين بطرق مختلفة عن « عصر الشك » ، وعن ظهور الشكل الجديد ، على الرغم من تفاوت الوعى بين العملين والكاتبين . وسأحاول فى هذه الدراسة أن أوضح بعض القضايا الخاصة بنشأة الرواية وجمالياتها وحدودها ، وهذا من خلال ثلاث قضايا أساسية :

— نشأة الرواية وأصلها بين التاريخ والأيديولوجيا .
— الطرح الفلسفى لجماليات الرواية .
— عصر الشك وإنضاج الشكل الروائى .

١ ــ النشأة والأصل

١ ــ أ. إن سؤال البدايات من القضايا التقليدية فى تاريخ الأدب ؛ وهو يتعلق بتقسيم المادة الأدبية إلى أجناس تبدأ وتتبلور وتموت عبر تعاقب المراحل الأدبية . ومن المألوف أن تدرس بداية الجنس الأدبى ، والجنس نفسه ، فى تطوره التاريخى ومعيار تعريفه ، فيتحدد بذلك بين علله التاريخية وآثاره الملموسة ، قبل أن تهتم نظرية الأدب ، أى علم أسس الشكل الأدبى وأصوله ، بمعرفة المبادىء المؤسسة للشكل الأدبى المعين . أما النقد الاجتماعى للأدب فلم يبدأ إلا منذ زمن قصير فى مجاوزة حدود المضمون الاجتماعى للعمل الروائى ، ليهتم بالشكل الروائى . وفى هذا الإطار نجد كثيراً من الأطروحات الأيديولوجية تتسلل[٢] إلى الأحكام ، دون نظر إلى الواقع الثقافى والأدبى .

١ ــ ب . ظهرت فى فرنسا فى عام ١٧١٠ الطبيعة من كتاب **مقال فى أصل الرواية** ، وكانت قد كتبت قبل ذلك بأربعين سنة ، ثم انتشرت فى أوروبا كلها ، وترجمت إلى اللاتينية والإنجليزية والهولندية ، وكان من أهم جوانبها أنها حددت بعض الأسس المشهورة للرواية التى استمرت بعد ذلك فى الوعى الدارج بهذا الجنس الأدبى . فالروايات هى ، حسب « هويه » (Huet) مؤلف هذا الكتاب : « قصص تخييلية لمغامرات غرامية ، كتبت بالنثر وبطريقة فنية لإمتاع القراء وتعليمهم »[٣] ، إذ إنه ينبغى فى آخر الرواية أن يدان الخطأ وتكافأ الفضيلة .

وكذلك نجد فى كتاب « هويه » معلومات عن أصل الرواية .

يقول الناقد إن من أراد أن يعرف أصل الرواية وبداياتها فعليه ألا يبحث عنها فى جنوب فرنسا (فى « البروفانس ») ، ولا فى أسبانيا « كما يعتقد كثيرون » ، بل فى مواطن أكثر بعدا ، وفى العصور الأكثر قدما[٤] . ويركز الناقد بعد ذلك على الأصل « الشرقى » للرواية ؛ فقد كانت هناك ، على حسب اعتقاده ، مواطن عرفت « التخييل » أكثر من غيرها ، على الرغم من أن البشر كلهم يتميزون بقوة الإبداع ؛ وهى « الأصل الأول » للرواية عند هذه الشعوب . ومن الملاحظ هنا ، أن قوة التخييل تحظى بالتقدير الذى سوف تفقده فى أقوال المستشرقين بعد ذلك ، الذين رأوا أن سبب ضعف الرواية العربية هو ، جزئيا فى النزعة التخييلية الشرقية . أما الأصل « الشرقى » العربى للرواية فسوف ينسى عند أول المؤرخين للأدب العربى الحديث .

يقول « هويه » : إن الشرقيين قد أثروا فى الغربيين بإبداعهم الروائى . . وعندما أقول الشرقيين ، أعنى المصريين والعرب والفرس والهنود والسوريين . . . فقد خرج أكبر روائيى العصور القديمة من هذه الشعوب »[٥] . ونرى الدارس يهدم ما هنالك من اقتناع يحظى بالانتشار فى أوروبا ، وفى الفكر العربى الليبرالى وغيره ، مؤداه أن أصل الحضارة الحديثة يرجع إلى اليونان بكل ألوانه ، بما فى ذلك « الحكاية » (La fable) . يقول « هويه » : « هذا الموطن إذن (أى الشرق) أجدر أن يسمى وطن الحكايات من اليونان الذين لم يفعلوا إلا نقلها واستنباتها فى أرضهم »[٦] . وتأتى تفصيلات الأصل العربى محاطة ومزيفة بالأفكار الأيديولوجية التى كانت تتناقل عن العرب والإسلام منذ العصور الوسطى : إن أعمال العرب مليئة بالمجازات المبالغ فيها ، وبالتشبيهات والتخييلات . وقد اشتملت كذلك على أصل الرواية ؛ فهذا الأصل ماثل فى القرآن الكريم ، وعند لقمان (أبو قصص الحيوان) وفى حى بن يقظان ، الذى أخذت فى قصته الحقائق الفلسفية شكل الرواية[٧] .

١ ــ جـ . وإذا ما وقفنا عند حقائق بدايات الرواية فى نظر العرب المحدثين ، فعلى عكس ما ذهب اليه « هويه » عندما تكلم عن ثراء الخيال العربى وقدرة العرب على التخييل الذى أنتج أول القصص التى عرفتها الإنسانية ، يعتقد المستشرق الإنجليزى « جب » ـ فيما يذكر محمد حسين هيكل[٨] ـ أن سبب الفتور القصصى عند العرب هو نقص الخيال عندهم . وعلى الرغم من أن هيكل يدين التناقض الذى وقع فيه « جب » عندما اتهم العرب بكثرة الخيال فيما يخص الأمور العامة ، وعلى الرغم من أنه انتقد التبعية العربية للغرب فى كتابة القصص ، فقد تبنى هو نفسه المعيار « الغربى » فى قياس الجمال القصصى[٩] .

ويذكرنا هيكل أن « جب » هو الذى عين رواية « زينب » على أنها « الأولى من نوع القصص الحديث » ، على الرغم من أنه « تكلم فى هذا الباب عن قصص شوقى ، وعن « عيسى بن هشام » للمويلحى ، وعن روايات جورجى زيدان[١٠] .

أما يحيى حقى فى كتابه « فجر القصة المصرية » ، المنشور فى ١٩٦٠ ، أى بعد أكثر من ربع قرن من « ثورة الأدب » الذى صدرت أول طبعة له فى ١٩٣٣ .وعلى الرغم من تعبيره عن الآمال الكبيرة التى تلت ثورة ١٩١٩ فى إيجاد أدب مصرى عظيم كعظمة الثورة العارمة التى اجتاحت البلاد ، فإنه يكرس أهمية المعيار الغربى ، مسقطا حتى بعض التحفظات التى أثارها هيكل حول التبعية وتعظيم الفن القصصى العربى فى التراث . ويرى يحيى حقى ـ كما أعتقد « جب » ـ أن زينب هى أول رواية عربية حديثة ، ويضيف إلى هذا اعتقاده بأنها خرجت ناضجة : « من حسن الحظ أن القصة الأولى فى أدبنا الحديث قد ولدت على هيئة ناضجة جميلة ، فأثبتت لنفسها ـ أولا ـ حقها فى الوجود والبقاء ، واستحقت ـ ثانيا ـ شرف مكانة الأم فى أخذ المدد منها والانتساب إليها »[١١] . وكان المويلحى ، وفقا لرأى يحيى حقى ، قد استجاب لنداء عصره عندما كتب حديث عيسى بن هشام فيما ضمنه هذا العمل الناقد لمجتمع زمنه ، ولكنه أخفق ـ وفقا لرأى يحيى حقى كذلك ـ فى إيجاد الشكل المناسب . ثم يصدر يحيى حقى هذا الإقرار المكرس للتبعية ، والقائم على مفهوم مزيف للشكل : « إذن لابد للأدباء لوصف المجتمع القائم من اقتباس الشكل الجديد ، والتعبير بأسلوب جديد يلائم الشكل »[١٢] . وسأحاول أن أظهر ـ من خلال هذا البحث ـ أن الشكل لا يقتبس ، على الرغم من أهمية المؤثرات الخارجية ، وما ينطوى عليه من إمكانية الإثراء ، بل ينضج [illegible] التجربة الأدبية ، والنقدية ، والاجتماعية ، فى المقام الأو

١ ــ د . إلى جانب كثير من الأطروحات الغيبية ، إن لم تكن

الأسطورية ، التى تحيط بتأريخ بداية الرواية ، هناك أيضا دراسات وتحليلات تضىء لنا كثيرا من ظروف نشأة الرواية أو أسباب فتورها . فى أوروبا ، مثلا يتفق الجميع على أن الرواية فى القرن الثامن عشر نمت بفضل تحول الزمن الاجتماعى ، واتساع جمهور القراء مع تغير فئاته ، وتطوير جماليات الكتابة . وكان لهذه التغيرات أثر مباشر فى اتجاه الرواية نحو الواقعية . وكان من أهم مظاهر التغير رفض الموضوعات التاريخية ، وشخصيات الملوك والنبلاء ، والعواطف العظيمة ، واختيار الموضوعات المتصلة بالحياة العادية ، والشخصيات الدنيئة ، والمشاعر المألوفة لجمهور الطبقات الوسطى[١٣] .

وكان لهذه الظروف أثرها فى جماليات الإبداع ؛ فانتقل الذوق الأدبى من العام إلى الخاص ، ودخلت فى صياغة الخاص وتشخيصه مفاهيم جديدة للزمان وللمكان ، مصاحبة الاهتمام بالتجربة الذاتية . وكان « ديفو » و « ريتشارد سون » أول « الروائيين » الذين لم يأخذوا موضوعات أعمالهم من الأسطورة أو التاريخ أو الأدب السابق ، على عكس « تشوسر » ، و « سبنسر » ، و « شكسبير » ، و « ملتون » . وقد ركز « فيلدنج » فى مقدمة « توم جونز » على أن الرواية شكل ملحمى ، تتماثل علاقته بالكوميديا مع علاقة الملحمة بالتراجيديا . وسوف يقنن « جيرار جينيت » فيما بعد هذا الأصل للرواية[١٤] . ويقول « فيلدنج » إنه ينبغى على كاتب الرواية أن تتوافر فيه الصفات الأربع التالية : العبقرية ، والإنسانية ، والمعرفة ، والتجربة . وسوف يرى لوكاتش فيما بعد أن « فيلدنج » قد أدرك أهمية رسم الأنماط للشخصيات من أجل الهدف الواقعى الكبير . أما الفرنسيون « بريفو » ، و « ديدرو » و « روسو » ؛ فقد استلهموا هؤلاء الروائيين الإنجليز ، وساروا على نهجهم فى البحث عن الحقيقة عبر الرواية ، ورفض الرواية « الروائية » السائدة ، فى حين رأى « الماركيز دى ساد » ، فى « أفكار عن الرواية » ، أن الرواية ينبغى لها إيقاظ القارىء واستفزازه من أجل تشكيكه فى أفكاره المسبقة . وسوف نرى فيما بعد أهمية الدور الذى قام به « ديدرو » بجمالياته الجديدة ، التى أثرت فى « كانط » ، فى نقل الاهتمام من المسرح إلى الرواية ، ومن الرواية « الروائية » المبنية على المغامرات الخرافية وتغريب القارىء فى الزمان والمكان ، إلى الرواية ـ البحث عن الحقيقة ، عبر المحاكاة الساخرة للأنواع السائدة ، والارتقاء بالجنس الروائى غير المعترف به حتى زمنه ، وكيف جعل من الرواة مرايا للحوارية وصدى عظيما « لعصر الشك » الذى غمر فرنسا قبل ثورة ١٧٨٩ .

وفى عالمنا العربى أيضا ، أدرك رواد الرواية ، على الرغم من التبعية التى اتسمت بها الرواية العربية ـ ونقدها ـ فى بداية عصرها الحديث ـ أدركوا أهمية هذا الجنس الأدبى فى التعبير عن شمولية الحياة . يقول هيكل ـ وكان هذا القول بعد عشرين سنة من ظهور « زينب » ـ « إن الأدب ، والفن القصصى بنوع خاص ، هو الكفيل بنشر ما يكشف العلم عنه من حقائق »[١٥] . . . « وللفن القصصى ـ إلى جانب ذلك ـ فضل إلهام غيره من الفنون الجميلة ؛ فهو أسبق من الشعر ومن التصوير ومن الحفر ، بل من الموسيقى نفسها ، إلى التقاط صور حياة الجماعة التى يعيش فيها ، وإثباتها على الورق ، ثم هو أقدر من هذه جميعا على رسم أمل الجماعة التى يعيش فيها وإثباتها على الورق ، ثم هو أقدر من هذه جميعا على رسم أمل الجماعة فى المستقبل وتصوير المثل الأعلى الذى تصبو إلى تحقيقه »[١٦] . ويرجع إلى هيكل أنه عرف بوضوح أسباب فتور الرواية العربية (وبعض هذه الأسباب يحكم الإبداع الأدبى حتى اليوم) ، وهى : التبعية للقصة الغربية ، وفقدان المثل الأعلى ؛ والنقص فى التجربة الفردية نتيجة لخضوع المجتمع للتقاليد ، خصوصا فيما يتصل بعلاقة الرجل بالمرأة ؛ واستمرار الأمية ؛ وأهم من هذا كله ضعف الفكر النقدى وسوف نرى فيما بعد أثر جوهرية الفكر النقدى . وصور المحاكاة الساخرة فى إنضاج الفن الروائى واستقراره .

وقد أدرك هيكل أيضا أهمية تطور الرواية المضادة للقصص الخرافية التى يحبها الجمهور ، من أجل ازدهار هذا الشكل ونضجه الفنى . وهذا الإدراك قد عبر عنه من قبل عيسى عبيد فى مقدمة مجموعته الثانية « ثريا » ، فبعد اتهامه الصحف التى لا تعرف النقد الجيد ، يلوم القارىء ؛ إذ لم ترج قصته رواج روايات « سنكلر » و « جونسون » ، وذلك لجهل القراء بهذا الفن ، وانصرافهم إلى قراءة روايات مفعمة بالحوادث المدهشة الرائعة ، والمفاجآت الغريبة ، البعيدة عن الحقيقة بعد السماء عن الأرض . أما قصصه فخالية من أثر ذلك ؛ لأنها مبنية على قاعدة الحقائق الدقيقة الصادقة المجردة .

والواقع أن جيل ثورة ١٩١٩ من القصاصين أمثال عيسى عبيد ، وطاهر لاشين ، ويحيى حقى نفسه ، على الرغم من التبعية التى تسللت إلى خططهم ، كان يريد من الرواية أن تكون فنا واقعيا موازيا لعظمة تلك الانتفاضة ، ولكنه ـ للأسف ـ رأى معيار هذه الواقعية فى القصة الغربية ، وليس فى خبرة الحياة وخضم الواقع المعيش : « هذا الأدب الواقعى سيجد غذاءه فى آداب الغرب كما يجد دفعته إلى الأمام فى انتفاضة سنة ١٩١٩ »[١٧] . وهذا ما سيؤكده محمود تيمور فى قصصه التى اتخذت من فن « موباسان » فى التصوير وتمثيل الواقع معياراً أشبه بالمطلق .

ا ـ هـ . وهكذا تظهر القراءة التاريخية أن الرواية الحديثة نضجت حقا فى ظروف اجتماعية سمحت ببلورتها ، فكان لا تساع جمهور القراء ، ولازدهار الطبقات الوسطى ، بخاصة فى أوروبا وفى العالم العربى كذلك ، دور فى تغيير ذوق القارىء ، وموضوعات الكتابة الأدبية ، وطبيعة الشخصيات ، ومواقع الفعل ، فى حين ظلت الأمية ، والهيمنة الطبقية ، وضعف النقد والديمقراطية ، معوقات للانتشار الأدبى ولازدهار الرواية فى الوطن العربى ، منذ بداية حداثته حتى الآن ، مع إبقائها فى تبعية نسبية . أما فى أوروبا فقد كان للتطور العلمى ونمو الفكر الفلسفى المتعلق بمفهوم الزمان ، أثر انعكس فى جماليات الإبداع وفى الإنتاج الأدبى ، على نحو ما نستطيع أن نقرأه فى النصوص النظرية التى عرفها المبدعون والنقاد فى القرن الثامن عشر . لقد عرَّف الفيلسوف الإنجليزى « لوك » هوية الإنسان بأنها هوية الوعى عبر مدى زمنى[١٨] ؛ فتكوين الشخصية الفردية هو الوعى بالهوية من خلال اتصال الذاكرة بالماضى . وأهمية الذاكرة تكمن وراء المفهوم الخاص بالسببية ، على نحو ما أوضح الفيلسوف « هيوم »[١٩] .

ونحن نعرف أن فكرة « السببية » تلعب الدور الأساسى فى كثير من الروايات الكبيرة الموصوفة « بالتقليدية » ، بل فى « الرواية الجديدة » نفسها ، على الرغم من زعم كتابها ومنظريها . كما أن تطور مفهوم

الزمان قد أسهم ـ من خلال ربطه بالمكان ـ فى نقل الاهتمام من العام إلى الخاص ، أو ـ بمعنى أدق ـ من تصوير العام فى ذاته إلى تمثيله فى الخاص ، من أجل التشخيص ، واحترام الواقع ، والإخلاص للتجربة الفردية . يقول « لورد كايمز » فى « عناصر للنقد » (١٧٦٢) : « إن تكوين الصور لا يتم إلا عَبر الأشياء الخاصة »[٢٠] ؛ وكان هذا المثل الأعلى للجماليات منتشرا فى تلك الحقبة . أما مفهوم الزمان فى النهضة العربية الثانية ، التى شهدت نشأة الرواية الحديثة ، فقد ظل معوقا فى انطلاقه ، نتيجة الإيمان بالدائرية أو بالرجوع إلى الماضى فى حالات الردة ـ كالتى نعيشها حاليا . وعندما تدرك فكرة التقدم فإنها لا تستقل عن أصلها فى الفكر التنويرى الأوربى ، وتخضع لظروف نشأتها .

وأخيرا فقد أسهم الفكر الجمالى والفلسفى الألمانى فى إنضاج مفهوم الرواية : بفضل تقدم الجماليات عند « كانط » المتأثر « بديدرو » ، وجماليات هيجل ، والرومانسية الألمانية ، الخ ، فى حين لم ينفصل المنظرون العرب الليبراليون عن التعبير المبهم عن « القصة الغربية » وضرورة التشبع بها واتخاذها معيارا للإبداع الروائى .

وربما كان أهم سبب فى بلورة شكل الرواية فى أوروبا ، شرقا وغربا ، وتخلفه زمنا طويلا فى الوطن العربى ، أنه مرتبط جوهريا بنضج الفكر النقدى واستقراره ؛ فمن أهم سمات الرواية النقد والسخرية ، وهما من شروط الإنتاج الأساسية ، لتعدد الأصوات واللغات ، وفقا لتعبير « باختين » ، الذى يرى أن نضج الرواية قد صاحب تطوير « الزمكانية » ، كما أن الرواية تمثل المحاكاة الساخرة للواقع وللأجناس الرسمية للأدب فى آن واحد ، وأنها ـ بذلك ـ لا تنفصل عن النقد والصوت الآخر والصيغة الحوارية . الرواية هى ـ كما قال « لوكاتش » ، « سِنُّ النضج » عندما « تسكت الآلهة » ، ويواجه الإنسان وحدته وإشكاليته ، ليحمل مسئولية نفسه واختياراته ، وقلقه ، فى الاتصال بين ماضيه ومستقبله ، بين ضياعه وخلقه المتجددين .

٢ ــ الجماليات والرواية

٢ ــ أ . يذكر لنا تاريخ الفكر أن الفيلسوف الألمانى « كانط » قد تأثر « بديدرو » فى أفكاره الجمالية ؛ فقد قال « هامان » تلميذ « كانط » إن أستاذه قد نصحه بقراءة مقال « ديدرو » عن الجمال ، المنشور فى « الموسوعة الكبيرة » ، وأن ملاحظات « كانط » تستحق أن توضع إلى جانب ذلك المقال فى الجمال ، الذى نشره « ديدرو » فى « الموسوعة الكبيرة » وقد كان لهذا المقال حقا أثر ضخم فى تغير الأفكار عن الجمال[٢١] .

إن الفكرة الأساسية التى يعالجها المقال هى أن الجمال لا يتمثل فى الأشياء العظيمة فحسب ، وفقا لما ساد من اعتقاد فى ذلك الزمن فى إطار المذهب الكلاسى ، بل فى العلاقات بين الأشياء . وهذه العلاقات ـ أو النسب ـ التى ينشئها العقل البشرى ماثلة فى الأشياء كذلك . فالعلاقات التى تولد الشعور بالجمال ، مثل النسب الرياضية ، هى علاقات « واقعية » ، وفقا لعبارة « ديدرو » ، وليست مجرد علاقات « وهمية » أو « فكرية » . فالجمال إذن يتمثل فى جميع الكائنات من خلال العلاقات ، ولا يختص بالكائنات العظيمة[٢٢] .

وعلى هذا الأساس ينبغى أن يؤخذ الجمال فى سياق وليس فى المطلق . ويضرب « ديدرو » مثلا من الأدب الفرنسى قول « هوراسيوس » الشيخ فى مسرحية « كورنى »[٢٣] ، عندما يُسأل عما كان يجب أن يفعل ابنه المتروك وحيدا[٢٣] أمام ثلاثة أعداء فيكون رده : « أن يموت » ؛ فهذه العبارة التى تعد من روائع الأدب الفرنسى ، ليست جميلة أو قبيحة فى حد ذاتها ، بل فى دلالتها من داخل المسرحية : شيخوخة الأب ، وموت أبنائه الآخرين فى المعركة ، ومفهوم الشرف والوطن ، إلخ . فإذا نقلنا هذه العبارة إلى الكوميديا الإيطالية فسوف تتحول إلى عبارة فكاهية ، وتثير الضحك بدلا من الشعور « بالجلال » (Le sublime) .

وقد سمح مفهوم الجمال المرتبط بفكرة العلاقات بحل المعضلة التى لم تكن قد وجدت حلا بعد ، معضلة التعارض بين « الجمال المطلق » و « الجمال النسبى » . يقول « ديدرو » : إذا تساءلنا عن الجمال ، هل ما يسمى « جميلا » يظل هو هو فى كل الأزمنة وكل الأماكن ، أم أن الجمال شىء « محلى ، وخاص ، ومؤقت » ؟ فإن مبدئى ـ أعنى الجمال بوصفه إدراكا للعلاقة ـ يسمح بتبنى المعنى الأول ، لأنه يوفق بين الضدين . فإذا أخذنا بمبدأ العلاقة فى مفهوم الجمال استطعنا أن نوفق بين الجمال كما يراه الطفل ، والشيخ ، والرجل المتمدن ، والرجل البدائى ، إلخ . إن الأشياء الجميلة تتغير ؛ وما هو دائم ومستمر هو إدراك العلاقة . ويستطرد « ديدرو » فى البحث عن الجمال بين الوحدة والتنوع ، وفى جدل الحركة والسكون . والرواية عنده ، كما سنرى ، هى بصفة أساسية حركة وجدل بين العلاقات ، وتساؤ ل بين الأضداد .

٢ ــ ب . هل تأثر « كانط » حقا بجماليات « ديدرو » كما قال تلميذه « هامان » ؟ ربما كان هناك اختلاف فى الأسلوب بين الفيلسوف والكاتب ـ ناقد الفنون والأجناس الأدبية . لكننا نجد عند « كانط » ، كما وجدنا عند « ديدرو » ، محاولة لحل مشكلة الوحدة والتنوع فى إدراك الجمال . يقول « كانط » إن الذوق الجمالى يتمثل بوصفه انطباعا فرديا ، على العكس من المفاهيم العلمية التى عالجها كتاب « نقد العقل الخالص » ، والمفاهيم الأخلاقية التى تناولها كتاب « نقد العقل العملى » . ومع ذلك فلن تكون هناك جماليات ، أو علم للجمال ، دون القدرة على مجاوزة الشعور الذاتى بما هو جميل ، من أجل تقرير نظرية فى الحكم تجمع بين الذاتى والجماعى ، بين الخاص والعام ، بين الفن والعلم . وقد كان كتاب « كانط » المسمى « نقد الحكم » محاولة لإيجاد وحدة فلسفية ـ تجمع بين العقل النظرى والعقل العملى والحكم الجمالى .

إذن فقد كان كتاب « كانط » ، وإن لم يتكلم فيه عن الرواية على وجه التحديد ، خطوة مهمة فى مجاوزة الفصل بين العام والخاص فى الفلسفة الكلاسية ، وفى تثبيت نتائجها فى أساسيات البحث الجمالى .

إن الاتصال الجمالى يتحقق بالضرورة من خلال الربط بين العام والخاص . وقد رأى « كاسيرر » أهمية هذه العلاقة ؛ فالفعل الجمالى يكشف عن الصلة بين الأنا والآخر ؛ إذ إن القيمة الجمالية تكمن فى أن ما هو جميل بالنسبة إلى ينبغى أن يكون جميلا بالنسبة إلى الآخرين . والحكم الجمالى لا يعتمد على الكمال كما يظن كثير من الفلاسفة ، بل

على ما يتحقق من ارتباط وتوافق بين الوحدة والتنوع ؛ وفى هذا يتحدد ـ وفقا لرأى « كانط » ـ مفهوم الشكل . وقد انتهى به هذا الفهم إلى أن الحكم الذوقى يلغى المطلق من التصور الجمالى : « إن اللحظة الشكلية فى تصوير شىء ، حيث يتم التوافق بين التنوع والوحدة (دون تحديد لما يجب أن تكون عليه هذه الوحدة) لا تجعلنا نعرف بشكل مطلق أية غاية موضوعية » .

ومع ذلك فإن « كانط » لم يدخل فى قضية الرواية[٢٤] كما فعل « هيجل » ، أعظم قارىء له ؛ فقد عالج « هيجل » موضوع نشأة الرواية فى بعض الفقرات التى قرأها لوكاتش وتأثر بها ، كما هو معروف .

٢ ـ جـ . يقول « لوكاتش » ـ فى دراساته المتأخرة عن الرواية ـ إن « الجماليات الكلاسية الألمانية كانت أول طرح ـ على مستوى المبادىء ـ لمعضلة نظرية الرواية . وقد كان طرحا متسقا ، أى بطريقة منظمة وتاريخية فى آن واحد »[٢٥] . والواقع أن « هيجل » ـ باستثناء بعض اللمحات والإشارات إلى الرواية عند كبار الرومانسيين الألمان ـ كان أول فيلسوف طرح قضية الرواية بما هى ركن عضوى فى بنية الجماليات ، وبوصف الرواية أحد الأشكال الأدبية الكبيرة . ومن ثم كانت صيغته المشهورة : الرواية هى « ملحمة برجوازية » .

ولقد أظهر محمد برادة فى مقدمته لترجمة « باختين » الدلالة الأساسية للرواية عند « هيجل » بوصفها شكلا جديدا للرواية جاء ـ تاريخيا ـ بعد رواية الفروسية والرواية الرعوية[٢٦] ، وكان مناسبا للمجتمع الجديد الذى عرف التحول من « خضوع الحياة الخارجية لنزوات المصادفة وتقلباتها » إلى نظام « مؤكد ومستقر » ، هو نظام المجتمع البرجوازى ، ونظام الدولة ، حيث أصبحت الشرطة والمحاكم والجيش تحتل مكان الأهداف الخيالية التى سعى إليها الفرسان[٢٧] . ويصف « هيجل » عملية الاستلاب الاجتماعى كما تنعكس فى الرواية من خلال الصراع بين رغبات البطل وأحلامه ، من ناحية ، وواقع المجتمع فى رتابته ، من ناحية أخرى . إن هذا الصراع يدور ـ إذن ـ بين « شاعرية القلب » و « نثرية الظروف » المعيشية ، التى من خلالها يتكون البطل و « يتعلم » ، « فيتعقل » ، ويندمج فى الحياة الاجتماعية . ويحدد « هيجل » هنا شريط « رواية التعلم » التى سوف يتعرض لها « لوكاتش » فى وصفه الخاص للمواجهة بين البطل والمجتمع ، قبل أن يقدم « باختين » دراسته المفصلة عن « رواية التعلم » بوصفها أحد الأنواع الكبيرة للرواية التى تشكلت من خلال تطور مفهوم الزمان وربطه بالمكان فى « الزمكانية » .

وقد تعرض « هيجل » فى فقرة أخرى من جمالياته[٢٨] ، عرفها « لوكاتش » وأشار إليها ، إلى بعض الخصائص الشكلية للنوع الجديد ، وتكلم عن كيفية الرؤية التى يحتاج إليها الروائى من أجل شاعرية النص التى تفقدها الرواية عند خروجها من إطار العالم الملحمى . ذلك بأن ما يميز الشكل الروائى بصفته « ملحمة العصر البرجوازى » هو الصراع بين « شاعرية » القلب و« نثرية » الحياة ، من ناحية ، وفقدان الشاعرية الخاصة بالملحمة ، مع ضرورة تعويضها من أجل تحقيق الخاصية الفنية أو الجمالية من ناحية أخرى . وهذه الملحمة الجديدة تقدم إلينا تنوعا وثراء فى المصالح والشخصيات والأحداث وظروف الحياة وحالاتها ؛ وكل هذا يتمفصل حول الصراع بين البطل والمجتمع ، حيث ينتهى هذا الصراع ، سواء بتعقل البطل وخضوعه لشروط الواقع أو بمجاوزة الواقع ، النثرى « نحو واقع يزينه الفن ويقربه إلى الجمال » .

أما بالنسبة للرؤية فإن الرواية تفترض ، مثل الملحمة ، « رؤية شمولية للعالم وللحياة ، تكشف عن مادتها ومضمونها فى أوجهها المتنوعة ، بمناسبة حادث فردى يشكل نواة الكل » . وهنا يجب أن يتاح للمبدع قدر كبير من الحرية ، حتى لا تنخرط الرواية فى « النثرى » و « اليومى » من خلال وصفها لنثر الحياة . وهكذا يحدد « هيجل » ـ قبل المنظرين المعاصرين للرواية ـ أهمية الرؤية الشاملة مع حرية أساسية للمبدع فى نسج تفصيلات عمله الفنى .

٢ ـ د . وينطلق « لوكاتش » كذلك من التمييز بين الملحمة والرواية ، ولكنه يعمق العلاقة بين البطل والعالم فى الانتقال من الأولى إلى الثانية . ذلك بأن ما ينظم كلاً من عالمى الملحمة والرواية هو سلم مختلف من القيم . فى الملحمة هناك اتساق سعيد ، بل تطابق ، بين البطل والعالم ، يحدد أولوياته وآلياته نظام فوقى يحكم موقع البطل فى العالم ، وأفعاله ، وواجباته ، ومعاركه ، حتى الانتصار النهائى المؤكد . أما فى الرواية فإن القيم تفقد صلابتها فى غياب النظام الفوقى ، الذى لم يعد يشكل مسار الحياة ، ويتحول البطل عندئذ إلى ذلك البطل الإشكالى ، الذى سيكتمل وصفه فى أعمال « لوسيان جولدمان » ، و « رينيه جيرار » ، متأثرين بمفهوم « لوكاتش » : « تشكل الملحمة شمولية حياة مكتملة بذاتها ؛ أما الرواية فتحاول أن تستكشف الشمولية الخفية للحياة »[٢٩] .

ويرسم هذا الإطار القيمى شكل العمل الأدبى ، أعنى الرواية التى تقوم على الصراع بين بطل إشكالى ، يمارس نضجه و « داخليته » المعزولة بعد « سكوت الآلهة » ، ومجتمع متدهور ، تسوده قوى مجردة فقدت اتصالها بالبشر (لم يصفها « لوكاتش » فى كينونتها التاريخية فى « نظرية الرواية » بل فى أعماله التى تلت « الطريق إلى ماركس ») . وعلى الرغم من اهتمام « لوكاتش » بالشكل الروائى ، الذى يقارنه بالشكل « الملحمى » والشكل « التراجيدى » ، لم يحل هذا الناقد قضية الشكل فى نظرية الرواية إلا من خلال التقديم الطريف لعنصرين :

ـ نمذجة البطل فى مواجهته للمجتمع .
ـ قضية الزمان فى الرواية .

١) إن أفضل صيغة شكلية للرواية هى ، وفقا لرأى لوكاتش ، سيرة حياة البطل ؛ إذ إن صراعه مع المجتمع يحتل المكانة الأساسية فى العمل الأدبى : « شكل الرواية الخارجى هو فى الأساس سيرة حياة ؛ فالخاصية العضوية التى تميل إليها سيرة الحياة هى الوحيدة التى تستطيع إدخال الموضوعية فى التردد بين نظام للمفاهيم تتسرب منه دائما الحياة ، وتركيبة حية لا تستطيع أبدا الوصول إلى اكتمال الذات ، حيث تتحول فيها الطوبائية إلى محايثة »[٣٠] . وهنا نستطيع فى يسر أن نتعرف التعارض بين الدولة الحديثة التى أشار إليها هيجل (نظام للمفاهيم يتسرب منه دائما الحياة) والقلب الملىء بالأحلام (تركيبة حية لا تستطيع أبدا . . .) . ولكن فى حين يحل « هيجل » المعضلة بخضوع البطل ، أو اللجوء إلى الجمال والفن ، يترك لنا « لوكاتش » نمذجته المشهورة للرواية بين :

ARCHIVE
archivebeta.sakhrit.com

أ ــ بطل نفسه أصغر من المجتمع : « دون كيخوتـه » ، و« جوليان سوريل » (فى « الأحمر والأسود » لـ « استندال ») .

ب ــ بطل نفسه أكبر من المجتمع ، مثل « فريدريك مورو » (فى « التربية العاطفية » لفلوبير) .

جـ ــ بطل يتساوى فى النهاية مع المجتمع ، مثل « فلهلم مايستر » لجوته .

والصيغة الأخيرة هى الوحيدة التى تصور الاتساق المكتسب للبطل ، بحسب مفهوم « هيجل » ؛ أما البطلان الأول والثانى فينتهيان بالإخفاق ، وإخفاقها مبرر من خلال المواجهة بين بطل متهافت القيم ، لا جوهرى ، ومجتمع مجرد ، لا جوهرى كذلك ويصل « لوكاتش » فى نهاية « نظرية الرواية » إلى صيغة رابعة ، تسترد عالم الملحمة من خلال روايات فى عظمة روايات « تولستوى » ، التى استطاعت إنقاذ الشكل الروائى مما يهدده بالإخفاق ، وتبقى الملحمة هى المثل الأعلى للشكل الأدبى .

٢) والإنجاز الآخر الذى حققه « لوكاتش » فى « نظرية الرواية » ، هو كشفه عن أهمية الزمان فى الرواية ، وإن كان النقاد لم يهتموا بهذه الفكرة عند « لوكاتش » اهتماما خاصا ، باستثناء إشارة عابرة « لجولدمان » ، وإن لم يعط هذا الكشف كذلك حقه من التحليل نتيجة لا هتمامه الخاص بمعضلة البطل المشكل فى مجتمع يتهاوى . فالصفحات التى يتكلم فيها « لوكاتش » عن الزمان ليست من أجمل صفحات الكتاب فحسب ، بل إنها مهمة كذلك فى منح الشكل الروائى دلالته الحقيقية . والسؤال هنا : هل يجب أن يعمم تحليل « لوكاتش » لزمن « الأوهام المفقودة » بوصفه شكلا للرواية الفرنسية فى القرن التاسع عشر ، أم تؤخذ فى خصوصية هذه الرواية خاصية الزمانية المكانية ؟

فى هذه الحدود يكشف الزمان ، بوصفه مدى زمنيا ، عن إخفاق بطل الرواية فى مواجهته للمجتمع ؛ فهذا الزمان يعبر عن التعارض بين المثل الأعلى والواقع ، وعن العجز البالغ للبطل فى صراعه ضد عالم مجرد من المثل . فالبطل « لا قوة له فى مقابل المجرى الخالى من الحياة ، والمستمر للمدى الزمنى »[٣١] . عندئذ تهبط النفس البشرية من قمة الأوهام التى كانت قد انطلقت منها ، وتتخلص تدريجيا مما كان يملؤها من مثل خلال زمن يفرض عليها مضامين مغربة على الرغم منها .

وهناك مضمون آخر للزمان لا يأتى فى « نظرية الرواية » إلا عابرا ، ولن ينميه « لوكاتش » إلا فى أعماله التالية لاختياره الماركسية منهجا للفكر وللحياة . وهذا المفهوم هو مفهوم الزمن الواقعى ، الذى يعبر شكل الرواية عنه أفضل تعبير ؛ فزمن التراجيديا معدوم (قاعدة الوحدات الثلاث المميزة للزمن الكلاسى) ، وزمن الملحمة بلا حقيقة ملموسة (السنوات العشر للإلياذة لا حقيقة لها وسوف يأخذ « باختين » هذا المثل نفسه للتعبير عن لا زمانية الملحمة) . ولا تبدأ حقيقة الزمن إلا بعد فقدان الصلة بالعالم الفوقى ، عندما « تسكت الآلهة » . ولن يطور « لوكاتش » هذا المفهوم الثانى للزمن إلا فى كتاباته الماركسية عن الرواية ، فى الحقبة التى عاشها فى منفاه فى موسكو ، وفى دراساته عن الواقعية الفرنسية .

فى حدود « نظرية الرواية » يعين « لوكاتش » للزمن وظيفتين :

أ ــ إرجاع الشاعرية إلى النص الأدبى بعد أن فقدت الرواية شاعرية الملحمة (امتداد للتعارض الهيجلى بين « شاعرية القلب » و « نثرية الحياة ») من خلال رومانسية الأوهام المفقودة . والزمن هنا هو عامل الانحدار ، وهو يحمل قيمة شاعرية عظيمة فى الرواية[٣٢] .

ب ــ استكمـــــال الشكل فى الرواية ، الذى يهدده تعارض البطل المفتت والعالم المتهاوى . ويضرب « لوكاتش » رواية « التربية العاطفية » لفلوبير مثلا لأعظم نموذج لنجاح الشكل الروائى من خلال بناء الزمن .

كانت هذه الرواية مهددة بعدم اتساق التركيب ، وتفتت الواقع وتشرزمه فى قطع غير متجانسة وركيكة ، وغياب الغنائية فى وصف نفس البطل الضارب فى الحياة وقد تحولت داخليته إلى قطع متصلة بلا تواصل ؛ « قطع من الواقع فى اتصال بحت ، نتيجة لجمودها وعدم اتساقها وعزلتها »[٣٣] . فالبطل هنا يفقد الجوهرية مثل العالم المحيط به . وفى هذه الحالة من اليأس ، كما يقول « لوكاتش » ، يكون الزمن هو « عنصر الانتصار » لرواية تعد من أفضل الأعمال الروائية فى القرن التاسع عشر فى فرنسا[٣٤] . وينهى « لوكاتش » هذه الصفحات الجميلة بملحوظة أساسية عن الزمن الذى يمفصل البشر والأجيال ، والذى ينعكس فى الرواية من خلال الذاكرة والأمل ؛ ذاكرة الماضى الذى يحول الانفصال إلى تواصل ، والأمل الذى يضىء المستقبل ؛ فالأشياء خالية من المعنى ، ولكنها تضاء من خلال الأمل والذاكرة[٣٥] .

وسوف يرجع « لوكاتش » إلى قضايا الرواية ونشأتها فى « كتابات موسكو » ، حيث نجد له عملين هما : « تقرير فى الرواية » ، و « الرواية » ، ينطلق فيهما من الفكرة نفسها ، فكرة خروج الرواية من الملحمة ، مع إعطائها البعد التاريخى الذى كان مفقودا ، إلى حد ما ، فى كم المقولات الفلسفية الهيجلية التى تضفى على « نظرية الرواية » طابعها .

٢ ــ هـ ـ وفى فصل مهم من مقالة الرواية ، وعنوانه "in statu nas-cendi" (باللغة اللاتينية فى النص ، ومعناها « فى حالة الولادة ») ، يقدم « لوكاتش » بعض التفصيلات المحددة للرؤ ية فى نشأة الرواية . لم يتخل « لوكاتش » عن طرحه الأساسى ، وهو أن الرواية الحديثة ولدت من الملحمة ، امتدادا وانفصالا . « من ناحية المضمون ولدت الرواية الحديثة من خلال المعارك الأيديولوجية للبرجوازية الصاعدة ضد الإقطاع السائر إلى نهايته »[٣٦] . أما من ناحية الشكل ، وهذه فكرة جديدة لم ترد فى « نظرية الرواية » ، فالروايات الأولى الكبيرة ، قد ورثت كل تراث « الثقافة الإقطاعية للقص » . وعلى الرغم من أن كثيرا من « التعديلات الأيديولوجية » قد أدخل على الرواية الحديثة فإن عناصر متعددة من « فن القص » فى العصور الوسطى ما تزال ماثلة فيها ، مثل « التفريع المتحلل لكلية الإنشاء ، والتجزىء فى شخصية البطل الرئيسى ، والاستقلال النسبى للمغامرات التى تكون كل منها أقصوصة مكتملة ، واتساع العالم الممثل ، إلخ[٣٧] » . وسوف نرى كيف ينطبق هذا التعريف على رواية القرن الثامن عشر فى فرنسا ، امتدادا تراثيا ، وقطيعة جذرية مع الماضى ، من خلال التشكيك فى مسلمات الحاضر .

ومن ناحية أخرى ، تحدد خاصية الرواية فى نشأتها (عند « سيرفانتيس » و « رابليه ») المعركة فى جبهتين الأولى : ضد العالم القديم المنتهى ، والثانية ضد دونية البرجوازية الصاعدة . ويتشكل هذا الازدواج فى الهدف بحسب ألوان الفن القصصى فى العصور الوسطى ، فى حين يقوم الإبداع والشاعرية على التصالح بين الهدفين المتعارضين . ولم يكن النقد الذاتى الذى اشتملت عليه الرواية البرجوازية فى مراحلها المتأخرة قد اتخذ بعد صورته النهائية ، ولقد اتسم هذا النقد الذى ظهر فى مرحلة الاكتمال الشكلى للرواية بعدم الاعتراف بأية خصيصة إيجابية للبطل الروائى ، كما اتسم بصراع الروائيين ضد الانحدار البرجوازى الذى وصلوا إليه هم أنفسهم[٣٨] .

وإذا كان « باختين » قد خالف عما ذهب إليه « لوكاتش » فى « نظرية الرواية » ، فسوف نرى تقاربا بين أفكاره وهذه الرؤية المتأخرة « للوكاتش » . سيذهب « باختين » ، فى عقده الصلة مع التراث الشعبى ، إلى أن أساس نشأة الرواية يتمثل فى النقد والضحك والسخرية ، فى شكل المحاكاة الساخرة (parodie) للواقع ولأشكال الأدب الرسمى فى آن واحد . وهذا الربط هو الذى رآه « لوكاتش » متأخرا بين الرواية والأشكال القصصية فى العصور الوسطى ، وإن لم يعمق تحليله له ، وهو أساس نظرية « باختين » فى موقع الرواية من الثقافة الشعبية .

٢ ـ و . ولن نستطيع فى حدود هذا المقال أن نسبر عمق نظرية « باختين » فى الرواية وأن نقف على ما فيها من ثراء . وسوف نكتفى بالتوقف عند مسار التمييز الهيجلى ـ اللوكاتشى بين الرواية والملحمة ، لنرى استمرارية الفكرة ، مع ما هنالك من اختلاف جذرى بين رؤية « باختين » ومفهوم « هيجل » و « لوكاتش »[٣٩] .

ويكمن الفرق الأساسى فى أن « باختين » انطلق من الفروق وليس من أوجه الشبه ؛ وهذا ما سيوصله إلى نتائج مختلفة كل الاختلاف عن « هيجل » و « لوكاتش » . فالرواية هى النوع الأدبى الوحيد الذى ما زال فى طور التكوين ، على عكس الملحمة والتراجيديا التى ثُبتت وقُننت فى البيانات القديمة . ويبقى أن هذا النوع الأدبى غير رسمى ، ولا إشارة إليه فى البيانات القديمة حتى القرن التاسع عشر . وهو عندما يفرض نفسه ، لا يضاف إلى الأنواع الأخرى ، بل يحاكيها « محاكاة ساخرة » ، ويكشف عن تواطؤاتها ، فيلغى بعضها ، ويضيف إلى بعضها الآخر . وإذن فالرواية تدمر الأنواع الأخرى وتفرض هيمنتها عليها . وفى هذه المهمة الساخرة تجدد الرواية لغة الأدب باستعمال :

- اللغات الشعبية .
- الأشكال القصية فى الأنواع الأخرى .
- الحوارية فى العمل الأدبى .
- الضحك ، والنقد ، والمحاكاة الساخرة .
- الازدواج ، وهذا أهم عنصر ؛ إذ إنه أكثرها تعبيرا عن المعاصرة وعن الحاضر ، أعنى الذى يتشكل فى العمل الأدبى .

وكل هذه العناصر تسهم فى تحقيق الهدف الأساسى للرواية فى نشأتها ، ألا وهو نقد الواقع ، ونقد اللغة الأدبية معا .

وإذا كان « باختين » لا يرفض الحد التاريخى لنشأة الرواية مصاحبة لنشأة البرجوازية الصاعدة ، فإنه لا يعده بداية مطلقة ، إذ يلمس وجودا روائيا فى كل الحقب التى شهدت نهاية عصور حضارية قوية ومهيمنة ، حيث تظهر النزعة الحوارية النقدية ، والإزدواجية التى تميز الرواية فى حقب الضعف والانهيار . فإذا كانت الأنواع « النبيلة » تتميز بثلاثة عناصر :

أ ـ مطلق الماضى . .
ب ـ الإيمان بالأسطورة . .
جـ مسافة الهيمنة . .

فإن الرواية تقوم على الحاضر المتغير ، والزمن المعاصر ، والبشر العاديين . إن الواقع بحركته وطبيعته الانتقالية لا يتمثل إلا فى « الأنواع الدنيا » ، كالأدب الشعبى ، والأنواع التهكمية ، والضحك المزدوج القيمة ، كما يتمثل عند « رابليه » ، حيث يقوم على المتعة والسخرية معا ، حاملا معه النقد والرغبة فى تغيير الحياة . وعندئذ تتغير العلاقة باللغة ؛ إذ يدخل فيها تعدد الأصوات واللغات .

وتتعمق هذه السمات فى القرن الثامن عشر مع استكشاف عنصر الزمن وظهور فكرة « الزمكانية » الحية ، حيث يتصل الزمان بالمكان كى يحركه ، فيمنح العمل الأدبى حيويته وعمقه ودلالته[٤٠] . ففى حين لا تحمل سنوات الإلياذة العشر من معنى إلا التعبير عن امتداد رحلة « يوليسس » ، يمنح الزمن أعمال « جوته » حيويتها وشموليتها . فوظيفة الرواية هى التعبير عن شمولية الحياة ، أو « كل الحياة » وفقا لتعبير « باختين » .

وتظهر هذه الحركة بوضوح فى روايات القرن الثامن عشر فى فرنسا ، وعند « ديدرو » بصفة خاصة ، حيث أحدثت الحياة الاجتماعية تحولات فى الشكل الأدبى ، بإدخالها الازدواجية والنقد وإشكالية المعنى فى الفكر وفى الوعى الجمالى معا . وسوف نقارن بين هذه البدايات ونشأة الرواية العربية ، لكى نرى ما إذا كانت هناك نشأة واحدة للرواية ، أى لكل الروايات ، أم أنه يجب علينا أن نتكلم هنا عن « نمو غير متكافىء » للرواية ، وفقا لعبارة « لوكاتش »[٤١] .

٣ ـ « عصر الشك » والشكل الروائى .

٣ ـ أ . فى « عصر الشك » ، وفقا لتعريف « نتالى ساروت »[٤٢] ، لا يعترف أحد بأنه يخترع ، فلا يستحق الاهتمام إلا « الواقعة الصغيرة الحقيقية » ، والوثيقة . وقد سمى هذا العصر أيضا عصر البحث عن الحقيقة . وقد رفض « الروائى » فى القرن الثامن عشر فى فرنسا عصر الشك[٤٣] . والواقع أن الرواية الفرنسية قد تبلورت فى هذه الحقبة ، شأنها شأن الرواية الإنجليزية التى كانت قد تأثرت بها ، انطلاقا من رفض « الروائى » للوهم ، والكذب ، والتواطؤ التخييل ، الذى كان سمة أساسية للرواية السابقة ، من أجل البحث عن الحقيقة ؛ حقيقة الشخصيات ، والأماكن ، والأزمنة ، والأوضاع . ومن ثم ظهرت أعمال ذات عناوين دالة ، مثل : « **هذه ليست قصة** » لديدرو ، « **قصة حقيقية أكثر مما يلزم** » ، و « **قصة ليست قصة** » ، **إلخ**[٤٤] ، فى حين ـ ينبهنا « جان جاك روسو » فى مقدمة « **هلويز الجديدة** » التى عنوانها « **حديث فى الروايات** » ، إلى أنها ليست « رواية » بل الحقيقة ، ويذهب « المركيز دى صاد » فى « **أفكار عن الروايات** » إلى أن الحقيقة التى ينبغى أن تلتزم بها الرواية

هى أن تصدم القارىء كى تخرجه من أفكاره المسبقة فى الحياة .

ماذا كان يعنى الروائيون بهذا التأكيد التبريرى ؟ وما دلالته فى نشأة الرواية وبنائها ؟

فى الواقع كانت الرواية تأخذ فى العصور الماضية أشكال الخرافة والخيال (المثالى أو البطولى أو الفروسى) التى تنقل القارىء إلى أماكن برية وأزمنة بعيدة ، وتصور له أبطالاً بلا خوف ولا جوانب ضعف ، يقضون على كل أنواع الأعداء من الوحوش فى الغابات ، والقبائل العدوانية ، وقراصنة البحار ، إلخ . وعندما أعجب « ديدرو » بالروائى الإنجليزى « ريتشاردسون » وكتب عنه مدحه الشهير ، كان ذلك لأن « ريتشاردسون » لا يصور « الدم على الجدران ، ولا الأماكن البرية ، ولا الوحوش المفترسة »(٤٥) ، بل العالم الذى نعيش فيه ، والذى « عُمقُ مأساته حقيقى ، وشخصياته تمثل أكثر الواقع الممكن ، مأخوذة من قلب المجتمع ، وأحداثه ماثلة فى عادات كل الأوطان المتحضرة . . إلخ » .

ولم تكن هذه النزعة إلى الحقيقة بطبيعة الحال اختراعا من القرن الثامن عشر فى أوروبا ، فهى ماثلة ، كما بين « باختين » ، فى الاتجاهات النقدية ، الساخرة ، والفكاهية ، والمضادة للأدب الرسمى ، التى تمثل التراث ، وربما الذاكرة الحية ، للواقعية . لكن مايهمنا هنا هو كيف تشكل الجنس الجديد للرواية ضد « الروائى » ، أو ـ كما قال الناقد الفرنسى « تيبوديه » : « تبدأ الرواية الحقيقية مع الرواية المضادة (anti— roman) .. ومن ناحية أخرى لم يبدأ هذا الاتجاه على وجه التحديد فى القرن الثامن عشر ؛ إذ إن رفض رواية الفروسية البطولية قد عرف منذ القرن السابع عشر ، عندما كان الروائى الفرنسى « سوريل » يشير إلى تلك الحكايات التى « يراد منها أن تكون حقيقية ، لا مجرد مشابهة للحقيقة »(٤٦) .

إذن فما هو جدير بالاهتمام هو لحظة التحول التى تغيرت فيها ، مع النظرة الجديدة إلى الواقع ، وظيفة الكتابة ومكانة الأديب فى المجتمع . فى العصور الكلاسية كانت وظيفة الأدب الإمتاع والتعليم ، وفى كلتا الحالتين كان المطلوب هو التوافق والانتماء والاندماج فى شمولية مقبولة من حيث هى كذلك »(٤٧) . وهذا ما لم يتقبله كاتب عصر التنوير ، الذى لم يقبل العالم كما هو . فالأدب فى القرن الثامن عشر ، وفقا لعبارة « سارتر » ـ « يتساوى مع النفى ، أى الشك ، والرفض ، والنقد ، والتشكيك »(٤٨) . وهكذا يتحول الكاتب إلى حامل رسالة ، راغبا فى تغيير العالم والقيم ، بهدف تحريك القارىء وإخراجه من راحته الذهنية ، وأن يتحول بعد قراءته إلى رجل آخر . ويستخلص « مورتييه » أن الأولوية هنا يجب أن ترجع إلى المضمون الأيديولوجى للأعمال على حساب العناصر الشكلية ، بهدف انتصار أدب ناقد ، « مشغول قبل كل شىء بإعادة النظر فى القيم » . وسوف نرى أن هذا ليس صحيحا كل الصحة ؛ إذ أحدثت هذه الرغبة فى التغيير انفجارا شمل الشكل والمضمون معا ، ولم يتم « على حساب الشكل » .

وقد كانت النتيجة الأولى لهذا الموقف هى تحول الوظيفة البلاغية ؛ فانتقلت الكتابة الأدبية من فن محاكاة الطبيعة الأبدية من خلال نماذج كانت تدرس وتكتسب بالتعليم ، إلى تحرير للطاقة الإبداعية للكاتب . وتغيرت أسماء أساتذة الإبداع الأدبى ؛ إذ ارتقى « ريتشاردسون » مكانة إلى جانب « هوميروس » و « يوريبيدس » ، و « سوفوكليس »(٤٩) . واتجهت جهود الروائيين الإنجليز والفرنسيين (« فيلدنج » ، و « ديفو » ، و « ريتشاردسون » ، و « بريفو » ، و « مريفو » ، و « ديدرو ») إلى اكتساب الواقع ، أى وصف الطبقات الدنيا ، والشخصيات العادية ، والأحداث الجارية ، إلخ(٥٠) . وأصبحت الحركة هى السمة الأساسية « لعصر الشك » ؛ الحركة فى الفكر ، وفى المثل ، وفى الأسلوب ، فانعكس ذلك فى الخطاب الأدبى . يقول الناقد الأسلوبى « ليوسبيتزر » عن « ديدرو » : « لم يكن هنا تعليم كتابى ، بل مجرد خطاب مرن ، وحى ، ومتحرك ، وموظف من أجل التحرر الذاتى للفرد »(٥١) . وقد أجرت الباحثة « ليليان فورست » دراسة مقارنة عن الحركة فى ثلاثة أعمال هى : « ترسترام شاندى » « لسترن » الإنجليزى ، و « ابن أخ رامو » لـ « ديدرو » الفرنسى ، و « فيرتير » لـ « جوته » الألمانى ، أظهرت فيها إعجاب « ديدرو » بحركة الأفكار ، وأهمية مجرى التعلم (Bildung) عند « جوته » ، وتركيز « سترن » على آليات التحول فى كتابة القصة فضلا عما يُحكى (٥٢) .

وحدث التغيير فى البداية من داخل الأجناس الكلاسية الرسمية ، المعترف بمكانتها فى التصور الأدبى ؛ فقد رفض الشعر من داخل خطابه البلاغى ، ولهوه المجازى اللذين كانا يعوقان انطلاق المشاعر . ثم جاء التغيير فى المسرح من داخل « التراجيديا » ، عندما قام « ديدرو » برفض الشخصيات العظيمة والموضوعات التاريخية ، كى يستبدل بها المآسى الأسرية للطبقات الوسطى . ولكن « ديدرو » ، على الرغم من عشقه للمسرح ، لم ينجح فى إيجاد صيغة مرضية له ، بل استطاع أن يقوم فى فرنسا بالدور الذى قام به « فيلدنج » فى إنجلترا ، وذلك بأن يطرح سؤال الرواية ضد « الروائية » . وقد أثار « ديدرو » قضية الرواية فى عملين أساسيين : فى مدح ريتشارد سون أولا ، ثم فى رواية تعد من أهم الأعمال الفرنسية التى أظهرت فى مرآتها الواقع المتغير ، من ناحية ، وسؤال الشكل الأدبى الجديد ، من ناحية أخرى ، وهى « جاك القدرى » . وكان على الرواية فى هذه المرحلة أن تقوم بمهمتين كى تفرض نفسها على الساحة الأدبية : أن ترفض الكتابة الكلاسية النبيلة ، من ناحية ، وأن ترفض « روائية » رواية المغامرات والبطولات والفروسية ، من ناحية أخرى . ومن خلال ابتكار شكل جديد للكتابة « الحوارية » ، وقصة بلا موضوع ، ورحلة بلا نهاية ، وصور متقطعة لواقع فقد استقراره ، استطاع « ديدرو » أن يترك مع « جاك القدرى » مفهوما غير مألوف فى عصره للأدب وللكتابة ولوظيفة الكاتب .

٣ ـ ب . كانت سمعة جنس الرواية سيئة ، واستمرت كذلك حتى زمن متأخر . فقد رصد مائتان وستون عملاً تخييليا فيما بين ١٧٠٠ و ١٧١٥ لم تكتب كلمه « رواية » على واحد منها ، بل ظهرت بدلا منها كلمة « حكايات » فى ٦٩ « أقصوصة » ، وكلمة « أقصوصة تاريخية » فى ٤٠ ، وكلمة « مغامرة » فى ٣٠ ،وكلمة « مذكرات » فى ٢٠ ،أما الباقى فجاء تحت الأسماء التالية : « رحلات » ، « علاقات » ، « خطابات » ، « محاورات » ، « أمثلة » ، « حوليات » ، وأيضا « حقائق » (٥٣) فلماذا هذا التجاهل ، على الرغم من أن حركة رفض القصة الخيالية كانت قد بدأت منذ زمن ليس قصيرا فى شكل

الرواية الساخرة (« سكارون ») ، و« الكوميديا » النقدية ، وبداية رواية التحليل النفسي مع « أميرة كليفا » لمدام دى لا فاييت ؟

كانت الرواية بمعناها الشائع ما زالت تعنى الوهم الروائى ، والافتعال ، والصنعة الخرافية . يقول « ديدرو » فى مطلع مدح ريتشاردسون : « يفهم من الرواية ، حتى اليوم ، أنها نسيج من الأحداث الخرافية والحقيقية ، وتعد قراءتها خطرة على الذوق والعادات . وبودى لو كان هناك اسم آخر لأعمال ريتشاردسون ، التى تسمو بالروح ، وتؤثر فى النفس ، ويشع من كل جزء فيها حب الخير وتسمى كذلك روايات »[54] .

وقبل هذا الهجوم المباشر على « الروائى » ، كانت قد بدأت ممارسة أنواع أخرى من الكتابة النثرية القصصية ، مثل الرواية الفلسفية ، والفكرية ، والطوباوية ، ولم تكن هذه الأشكال القصية جديدة ، ولكنها جذبت إليها فلاسفة التنوير لتمثيلها اهتماماتهم ؛ فكانت قصة تليماك « لفنلون » من أكثر الأعمال التى قرئت فى القرن الثامن عشر[55] ، كما انتشرت الرواية الطوباوية والرحلة الخيالية ، حيث كانت تصور المدن الفاضلة ، والمجتمعات المثالية المناقضة للمجتمعات الأوروبية القائمة[56] .

وقد ظهرت طريقة أخرى لدحض « الروائية » ، تمثلت فى « المحاكاة الساخرة » للأنواع الروائية السائدة (كالرواية البطولية أو رواية الفروسية) ، بما فى ذلك تفصيلات المواقف القصصية ، مثل هجمات القراصنة على الرحلات البحرية ، ولقاءات التعرف على الطريق ، والصيغ الثابتة للمغامرات الغرامية ، والمشاكسات ، والتصالح ، إلخ . التى توجد فى قصص « فولتير » الفلسفية ، مثلاً[57] وفى هذا السياق تعد « جاك القدرى » من أعظم الأعمال التى تقوم على « المحاكاة الساخرة » فى القرن الثامن عشر ؛ فقد تركت فى الأدب الفرنسى والعالمى ، عن طريق فضحها وسائل « الروائية » وتواطؤات القصص ومواضعات اللغة ، أسلوبا جديدا للتفكير وللكتابة .

١ ـ القصة ـ الرحلة المضادة : أثارت قصة « جاك القدرى » إعجاب معاصريها منذ أول عهدها . ولم تكن قد طبعت بعد ، ولكن قرأتها أقلية من الأمراء فى « جريدة المراسلة الأدبية » ، حيث نشرت بين نوفمبر ١٧٧٨ ويونيه ١٧٨٠ ، وقرأها « جوته » كذلك ، وقال مدونا فى مذكراته فى يوم ٣ أبريل ١٧٨٠ : « قرأت منذ السادسة حتى الحادية عشرة والنصف ، دفعة واحدة ، « جاك القدرى » ، وتذوقتها كما كان يفعل بعل بابل بوجبة فاخرة ، وشكرت الله أننى استطعت أن أبتلع دفعة واحدة هذا الكم بشهية كبيرة ، كأنها كوب من الماء ، ومع ذلك بمتعة لا توصف » . ثم يقوله فى خطاب له : « تنتقل فى السر مخطوطة « لديدرو » « جاك القدرى وسيده » . إنها ممتازة . وجبة فاخرة ، فى غاية الرقة ، مقدمة بذكاء شديد » . وحتى الآن ، ما زالت « جاك » تثير الجدل بين النقاد الذين يرون فيها سمات الرواية الجديدة المعاصرة ، والآخرين الذين يرون أنها يجب أن تقاس بمعايير عصرها . لكن مما لاشك فيه أن هذا العمل يقدم تأملات مهمة عن الرواية فى لحظة نشأتها وتساؤ لها عن شكلها ، مرتبطا بقضايا « عصر الشك » الذى تجذرت فيه .

تبدأ الرواية منذ فقرتها الأولى بالأسئلة التالية :

« كيف التقى أحدهما بالآخر ؟ بالصدفة ، كما يفعل الناس جميعا . وماذا كان اسماهما ؟ فيم يهمكم هذا الشىء ؟ من أين أتيا ؟ من أقرب مكان . وإلى أين يذهبان ؟ هل يعرف الإنسان إلى أين يذهب ؟ ماذا كانا يقولان ؟ كان السيد صامتا ، أما جاك فكان يقول إن قبطانه كان يقول إن كل ما يحدث لنا من خير ومن شر مكتوب فى السماء »[58] .

نجد أنفسنا منذ البداية أمام مفتاحين أساسيين : الرحلة ، والقدرية . ونلمح بادىء ذى بدء أن الموضوعين يعالجان بسخرية . وستؤكد القصة هذه السخرية ؛ فلن نعرف مطلقا حتى النهاية إلى أين يذهب السيد والخادم ، بل نسير معهما خلال طرق مختلفة ، ونشاهد معهما صدف الطريق . وهذه الطرق تدور داخل فرنسا ولا تقودنا إلى بلاد خيالية بعيدة كما كانت تفعل الرواية ، فى حين يحتل الكلام المكان الأساسى لدى الشخصيتين الأساسيتين (وتنقلب الأدوار ، فيصبح « جاك » هو « العارف » ، و « السيد » يتحول إلى « الساذج ») ، ولدى الأشخاص الآخرين ، وبينهما وبين الذين يلتقيان بهم على الطريق ، ولدى أشخاص يتذكر كلا المتكلمين حكاياتهم . وإلى جانب هذين الموضوعين يضاف موضوع ثالث يعامل بأسلوب السخرية نفسه : قصة حب بين « جاك » و « دينيز » ، فنحن ننتظر قصتها مع « السيد » حتى النهاية ، دون أن ترد إليها أى إشارة .

يتحرك « ديدور » بقصته إذن على أنها قصة عبثية ، فيهدم من خلالها آليات الرواية : الرحلة ، القدر ، الحب ، محررا للطاقات العميقة لفن القص . وهو يسخر كذلك بأدب الرحلات ، فيغير أدوار القصة « البيكارسكية » فى المضمون والشكل ، مع الاحتفاظ بالإطار القصصى ذاته ، ويحطم الإطار الزمنى المتسلسل (تلجأ القصة مثلا إلى جميع أنواع التبديل والتضمين) : يقول الراوى إنه سيقص علينا قصة فلان فى الوقت الذى يستريح فيه هذا الفلان فى حجرته فى فندق الطريق ، أو يترك القصة الأساسية ـ حب جاك « ودينيز » ـ ليقص علينا قصة « السيد دى ارسيس ومدام دى لا بومراى » ، أو يتذكر أحد ذكرياته الشخصية وتأخذ القصة عندئذ شكل المذكرات . . إلخ ، وبهذه الطرق المختلفة تضاف إلى المحاكاة الساخرة للرواية المحاكاة الساخرة للرحلة البيكارسكية .

فى إحدى مراحل الرحلة ، مثلا ، يسمع « جاك » و « سيده » صراخا وضوضاء يأتيان من خلفهما . ويتساءل الراوى : ماذا يفعل هنا ؟ لو كان « روائيا لكان من الممكن أن يقدم معركة تدور بينهما وبين قطاع طرق مسلحين : « كان باستطاعتى أن أدع ذلك كله يحدث ولكن فى هذه الحالة كان هذا يعنى وداعا الحقيقة الحكاية ؛ وداعا لقصة مغامرات « جاك » الغرامية ! »[59] . (التى لن نعرفها مع ذلك) . وبعد ذلك بسطور يقول : « من الواضح أننى لا أصنع رواية ، لأننى أهمل ما لم يكن لروائى أن يهمله »[60] . ويسخر من التعرُّف فى الرواية « الروائية » فيقول : ستظن ـ أيها القارىء ـ أن هذا الحصان هو الذى سُرق من « سيد » « جاك » ، وتكون عندئذ مخطئا ؛ فهكذا كان ما قد حدث فى إحدى الروايات . . . »[61]

كذلك يتدخل الراوى ليعبر عن تردده فى متابعة أحد البطلين فى حالة انفصالهما ، إذ يرى أن وجوده ضرورى لإعطاء مايحدث فى الرواية سمة الحقيقة : « الآن وقد انفصل « جاك » عن « سيده » فإننى لا أعرف بمن ألحق دون الآخر »[62] ، أو يناقش « جاك » مع

ARCHIVE http://Archivebeta.sakhrit.com

« سيده » زمن القصة ، فيما يتصل بضرورة الاستطراد أو إمكانية الاستغناء عنه :

« السيد ـ وتظن أنني سأقضى ثلاثة شهور فى بيت الطبيب قبل أن أسمع كلمة واحدة عن مغامراتك الغرامية » . ثم وهو متزعج من التطويل : « لا يمكن هذا يا « جاك » ! أرجوك ، أعفني من وصف المنزل وشخصية الطبيب ومزاج الطبيبة وتقدم حالتك الصحية ! اقفز ! اقفز فوق ذلك كله ! »[٦٣] .

ومع ذلك تتداخل القصص والأقوال المختلفة ، ويؤخر الاستطراد قصة مغامرات « جاك » ، كما تشغل عنها أيضا صيغة الاستبدال : بينما تتحدث صاحبة الفندق مع البطلين ، نسمع فى الخلفية أصواتاً تعلمنا بما يحدث فى الفندق فى صورة واقعية ، مصغرة ، كنائية ، لأصوات العالم خارج الفندق . وسوف نرى أهمية هذه الخلفية فى إعطاء هذه القصة العبثية المفككة دلالتها الحقيقية .

والواقع أن الرحلة ليست هى الأساس ، وإنما تؤدى الرحلة وظيفة الإطار المعروف للرواية . ويتضح هذا من سخرية « ديدرو » من قصص الرحلات ؛ فهو يرفض البعد والمسافة . فماذا كان يمنع المؤلف ، و « ديدرو » يشاركنا السؤال ، من « أن يأخذ « جاك » فى سفينة ترحل إلى الجزر وأن يوصل إليه سيده ؟ » ، وأن يرجعهما فى السفينة نفسها إلى فرنسا ؟ « كم هى سهلة صناعة القصص ؟ »[٦٤] . إنه يرفض إذن السفر إلى أمريكا ، إلى بابل كما كان المعتاد فى أدب الرحلات : « تدوس برجلك أرضا مجهولة لا يحدث فيها شىء مثلما يحدث فى الأرض التى تعيش فيها ، وكل شىء فيها كبير »[٦٥] . وهذه الحقيقة الأساسية للقص نجدها عند « روسو » كذلك ، حيث يقول : « كم هو سهل أن يثار الانتباه بالتقديم المستمر لأحداث خرافية ووجوه جديدة تمر مثل صور المصباح السحرى ! أما أن تحتفظ دائما بالانتباه حول الأشياء نفسها دون مغامرات مدهشة ، فهذا أصعب بالتأكيد »[٦٦] . . ونجد أن « ريتشاردسون » قد فعل ذلك ، وأنه فعل ذلك أيضا بشكل أفضل من الروائى الإنجليزى !

وعلى هذا فإن موقع رحلة « جاك » الأساسى فى اللغة الجديدة التى أعطتها للقصة ، يتمثل فى التساؤل والشك ؛ فى حوارية القص ؛ فى الواقع غير المألوف الذى سنراه فى خلفية المحاكاة الساخرة .

٢ ـ الحوارية والازدواجية : والسمة الأساسية « لجاك » القدرى تتمثل فى كلام المتحاورين الذى يتحول على الدوام من القص إلى الخطاب المباشر ؛ إلى التأمل ؛ إلى الحكم . كان « ديدرو » قد مجد فى « ريتشاردسون » أنه احترم وجهات النظر المختلفة للشخصيات . وهذا ما حاول هو نفسه أن يفعله ، فاهتم بالتنوع فى اللغة لا بين الشخصيات المختلفة فحسب ، بل فى داخل نفس الشخصية كذلك .

من ثم يعبر « جاك » عن صعوبة الكلام عندما تزدحم الأفكار فى ذهنه : « آه ! لو أستطيع القول بقدر ما أستطيع التفكير ! لكن كان المقدر أن تزدحم الأشياء فى رأسى وألا تواتيني الكلمات »[٦٧] . ومع ذلك فإنه يجد كثيرا من الكلمات للتعبير عن وجهات النظر المختلفة ، والتشكيك فى الأفكار المسبقة .

إذن فالحركة الأساسية هنا ليست حركة الرحالة على الطرق ، بل جدل الكلام والحوار بين الفكرة والأخرى . وأحيانا تتداخل الكلمات : « لا أعرف من يتكلم ، هل هو « جاك » أم « سيده » أم أنا ؟ »[٦٨] . والمهم فى هذه الحوارية يتمثل فى البحث عن الحقيقة وليس بالضرورة فى العثور عليها ؛ فالأشياء فى زمن الشك « ربما تكون صحيحة ، وربما تكون خاطئة ! » . . . « إن الخير يأتى مع الشر ، والشر يأتى مع الخير »[٦٩] .

إن رواية « جاك القدرى » مليئة بهذه التعارضات المعبرة عن ازدواجية الرواية وجدلها . وقد عبرت عن هذه الازدواجية الحوارية الباحثة « هوجيت كوهين » فى كتابها عن « المجاز الحوارى فى جاك القدرى » : فقالت : « إن مجاز المعنى يقدم هنا خاصية حوارية تعبر عن عناصر التعارض الفكرى فى الوقت نفسه »[٧٠] . وفى هذه الازدواجية تبدو « جاك القدرى » من أكثر الأعمال المعبرة عن زمنها ، أى عن الثلث الأخير لعصر التنوير ؛ عصر الرفض والبحث والرغبة فى تغيير العالم .

وينبغى قبول الانسان على ما هو عليه ، فى تنوعه واختلافه . فالإنسان واحد ومتنوع : « نكون أنفسنا ، دائما أنفسنا ، ولكننا لا نبقى لحظة فى الذات نفسها »[٧١] . وإذا كان الإنسان مختلفا عن نفسه فكيف يحكم عليه من خلال فعل واحد من أفعاله ؟ ومع ذلك فإنه يجب على الإنسان أن يعرف نفسه لكى يعرف الآخرين ، كما أن معرفة الآخرين هى الطريق الأفضل لمعرفة الذات .

٣ ـ جاك القدرى وبؤس الفلاحين :

لا تنغلق « جاك القدرى » على الحوار بين الأنا والآخر ، بل تتيح لنا أن نعايش مع « جاك » و « سيده » القضايا الكثيرة التى كانت مطروحة فى الزمن التاريخى للقصة : بؤس الناس وتحايلهم على سوء الأحوال وقسوة القدر ، ومواجهتهم للاأخلاقية وللعنف والسجن التعسفى . . إلخ . فضلا عن سوء حالة الريف وبؤس الفلاحين .

وقد جرح « جاك » فى إحدى مراحل رحلته ، واستقبلته أسرة ريفية قامت على علاجه . ومن وراء جدار غرفته كان « جاك » يستمع إلى مضيفيه : الشجار بين الأزواج ثم التصالح ، وبين الأطفال الذين « يصنعون فى البؤس »[٧٢] . هذا بالاضافة إلى ما كان يسمعه عن سوء حالة الريف : « كانت السنة سيئة ، لا تكاد تستجيب لحاجاتنا وحاجات أطفالنا . الحبوب غالية ! لا نبيذ ! وليتنا - على الأقل - نتوفر على العمل ، لكن الأغنياء يختفون ، والفقراء عاطلون . يوم عمل واحد وأربعة أيام بدون أجر . لا يدفع أحد دينه ، والدائن بلا رحمة »[٧٣] .

وتثبت الأحداث ، وكذلك سيرة حياة « ديدرو » فى هذه الحقبة ، وبعض أقواله ، أنه عانى حقا فى سنة ١٧٧٠ ، أى فى سنة كتابته لجاك القدرى ، من آلام الفلاحين وتدهور حالة الأرض والزراعة . وقد كتب من « لانجر » ، موطن نشأته فى الريف ، إلى « صوفى فولان » ، حبيبة العمر ، يقول : « هل تصدقين أننى فى وسط همومى لم أكف لحظة عن الشعور بالألم لحالة المحصول ؟ »[٧٤] .

وعندما عاد « ديدرو » إلى باريس ، لم ينس مشاهد البؤس التى ملأت أعماله بعد ذلك ، وبخاصة « جاك القدرى » :

« البطالة ، غلاء القمح ، هبوط الأجور ، جشع الملاك والدائنين ، كل ذلك يجعل من « جاك القدرى » شهادة ، قليلة « الروائية » ، عن سنوات الفقر وأزمة ١٧٧٠ ، حيث يستطيع رجل الاقتصاد نفسه أن يفيد منها »(٧٥) .

والواقع أن حقيقة بؤس الطرق الفرنسية فى ذلك الزمن والوعى به قد غيرا حقا دلالة « الرحلة » الأدبية . وقد أظهر « روسو » فى خطابه فى عدم المساواة أن « الطرق الكبيرة احتشدت بالمواطنين المساكين الذين أصبحوا متسولين أومجرمين » ، فى حين يتكلم « ديدور » فى « حديث بين أب وأطفاله » عن « الفقراء المشتتين على الطرق الكبيرة ، وفى القرى ، وعلى أبواب الكنائس ، حيث يستجدون حياتهم »(٧٦) . وفى عشية الثورة الفرنسية « لم يستطع الإنسان أن يبقى على قيد الحياة إلا مغربا مهنيا ، واجتماعيا ، وجغرافيا . أما أن يستمر الانسان فى موقعه فكان معناه الموت جوعا . لذا كان على المرء أن يغير مهنته ، وإقليمه ، وبلده »(٧٧) .

وقد حسم هذا الموقف الاجتماعى موقف « ديدرو » من الكتابة ومن الجماليات ؛ فقد رفض « ديدرو » أسطورة القرية السعيدة التى كانت شائعة ، ولم يفصل منذ ذلك الوقت بين الكتابة الأدبية ومعاناة مواطنيه . وقد عبر « ديدرو » فى « صالوناته » التى نقد فيها الفن التشكيلى ، وفى قصصه كما فى كتاباته الأخرى ، عن تمرده إزاء فضيحة الامتيازات الاجتماعية ، وعدم المساواة ، وثقل الضرائب ، إلخ ؛ وكانت جميعا من الدوافع الأساسية التى فجرت ثورة ١٧٨٩ فى فرنسا .

٣ - جـ . إن قضايا نشأة الرواية تختلف من قارة إلى قارة ، ومن ثقافة إلى أخرى . وربما كان من الخطأ أن ينتقل الباحث من أدب إلى أدب لكى يقوم بمقارنات سريعة ومسطحة على أساس معايير أيديولوجية لا تسمح له بالوصول إلى معرفة دقيقة بالأعمال الأدبية ، تنطلق من داخلها وتأخذ فى حسبانها شروط إنتاجها الخاصة . ومع ذلك فهناك بعض الشروط العامة لنضج الشكل مع تغير المضمون الاجتماعى للأعمال . وينبغى أن تدرس هذه الشروط من خلال المقارنة التى تحترم الثوابت والمتغيرات .

فمن المقارنات السطحية والسريعة ، تلك المقارنات التى قادت إلى كثير من الأفكار المسبقة والمزيفة أحيانا ، التى نقرؤها عند كثير من نقادنا ودارسينا حول علاقة الرواية العربية بالرواية الغربية ؛ فلا شك فى أن قصصنا الحديثة قد تأثرت بالقصص الأوروبية بعامة ، والفرنسية بخاصة . ولكن عندما تقاس جودتها أو يقاس نضجها بمدى شبهها أو تشبعها بالقصة الأوروبية فإن هذا يقر نوعا من التبعية يضر بآدابنا ويتجاهل قانون تطورها الخاص . إن إشكالية « اقتباس الشكل » التى عبر عنها يحيى حقى بوضوح فكرة شائعة وشبه راسخة . وما أردنا أن نظهره من خلال مثل « ديدرو » و « جاك القدرى » هو أن الرواية الفرنسية لم تنضج فى القرن الثامن عشر نتيجة لإعجاب الروائيين « بريتشاردسون » و « بفيلدنج » ، بل نضجت مع نضج نظرتهم إلى الداخل ، وارتباطهم بواقعهم الاجتماعى والفكرى والجمالى . وهنا يكمن الفرق بين التأثر والتبعية . فالتأثر ثراء واكتمال واكتساب ؛ أما التبعية فهى فى نقل الإشكالية بحلولها ، دون جدل بين داخلية السؤال ، أى خصوصية التجربة ، وعالمية التطور والتبادل المتكافىء بين الأنا والآخر . وسوف نلقى نظرة على « حديث عيسى بن هشام » لنتبين كيف أن هذه القصة بحدودها وخصوبتها كانت مرحلة طبيعية ومتقدمة فى نضج الرواية ؛ لأنها نبعت من داخل إشكالية المجتمع المصرى - العربى فى تلك الحقبة ، من خلال جماليات كانت تخطو نحو النضج الطبيعى ؛ وأن البحث عن شكل أكثر قربا من « القصة الغربية » قد غرّب الإشكالية عن مسارها وأوقف هذا النمو . ذلك بأن النضج يأتى من داخل الشكل والتجربة . والشكل الروائى يزدهر مع تعدد الأصوات وجدل الأفكار والشك فى السوابق ، كما تبين لنا من خلال التجربة التاريخية ، ومن خلال الجهد النظرى ، ومن خلال أقوال المبدعين . وبهذا المعنى لا نرى أن زينب محمد حسين هيكل قد وفقت ، كما قيل ، فى نقل القصة العربية نحو « الحداثة » والنضج ؛ فها هنا يتمثل مفهوم تابع للحداثة لا يحترم الشروط الداخلية للإنتاج الثقافى والنمو الأدبى .

وإذا نحن رجعنا إلى أسطورة القصة الأولى الحديثة فى الأدب العربى رأينا الإشارة تعين « عيسى بن هشام » و« زينب » ، وتتهم الأولى فى المعتاد بالخضوع لشروط المقامة ، فى حين تعد الثانية بداية القصة الحديثة الحقيقية . أما روايات جورجى زيدان التاريخية فلا يتوقف المؤرخ عندها إلا عابرا ، وكذلك الأمر مع النماذج الأخرى من القص . ويقوِّم حديث عيسى بن هشام على أساس أنه استطاع حقا أن يجدد بنقده للمجتمع ، و « لكنك . . . كما فى المقامات السابقة ، لا تكاد تقرأ أول صفحاته ، وتتبين منهجه ، حتى لا يضيرك ان تقف عند نهاية الفصل ؛ إذ يتم لك علم بموضوع معين . وليس هذا شأن القصة كما ورد من الغرب »(٧٨) . وما نريد أن نظهره هو أن هذا ليس من معيار الحداثة أو المعاصرة فى شىء ؛ فالأهمية ليست فى الشبه بالقصة « الغربية » (وأية قصة ؟ ومن أى بلد ؟ ولأى كاتب ؟ إلخ .) ، بل فى التطور من الداخل ، واستقبال التأثير من داخل رؤية ، وموقف من الحياة ، ومفهوم للشكل نابع من هذا الموقف . ومن هذه الزاوية يعبر « حديث عيسى بن هشام » عن وعى بقضايا المجتمع سوف نفتقده عند كاتب « زينب » فيما بعد .

تقدم « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى شكلا للحوارية ولنقد المجتمع ، فى إطار المقامة ـ الرحلة بين شخصين من سن مختلفة ، ومكانة اجتماعية متباينة . لكن فى حين كانت المقامة تقود الرحلة إلى أماكن بعيدة وعلى مسافات طويلة ، يدور الحديث فى داخل المجتمع المصرى ، وتتم الرحلة على مستويين : فى داخل المجتمع الواحد ، فى المنازل والشوارع والمؤسسات الإدارية والتشريعية للدولة ، من ناحية ؛ وفى زمنين ؛ زمن محمد على وزمن ما بعد الاحتلال البريطانى لمصر ، وتغير معالم المجتمع فى ظل التحديث و « المدنية » ، من ناحية أخرى .

وقد ظلت القصة زمنا طويلا لا تأخذ حقها من التحليل الدقيق على الرغم من شهرتها ، نتيجة لمعيارية المقامة ولأولوية القصة الغربية ، فحرمها ذلك من المعرفة الحقيقية لآلياتها ، ولوضعها فى طليعة الأدب « الحديث » . أما الآن ، وبعد الدراسات الرائدة التى قام بها عبد المحسن طه بدر(٧٩) ، وعلى الراعى(٨٠) ، وما قام به غيرهما من الدراسة التحليلية المفصلة للنص من جميع زواياه المضمونية والشكلية(٨١) ، فإن ما أريده من خلال هذا المقال هو إضافة بعض

الملاحظات الخاصة بوضع نص « حديث عيسى بن هشام » فى قضية نشأة الرواية و « روائيتها » على ثلاثة مستويات : فى نقدها للمجتمع ؛ وفى تغييرها للشكل من داخل المقامة ؛ وفى موقفها من « الغرب » .

١ ـ الوصف الزمانى وجدل الماضى والحاضر : أراد محمد المويلحى من خلال كتابه ، بحسب قوله ، أن يشرح « أخلاق أهل العصر وأطوارهم » ، وأن يصف « ما عليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعين اجتنابها ، والفضائل التى يجب التزامها[٨٢] . وقد نجح إلى حد كبير فى تقديم الصورة المبينة لأحوال مجتمعه ، على نحو لم يتحقق لهيكل عندما أعلن عن عزمه فى وصف « مناظر وأخلاق ريفية » . ويبقى أن نتساءل عما كان يعنيه عندما قال إن قصته حقيقة متبرجة فى ثوب من الخيال ، وليست خيالا مسبوكا فى قالب حقيقة . هل تعبر هذه الجملة عن حقيقة مجتمع فى أسلوب مسجوع ؟ أم عن نزعة إلى الحقيقة ضد رومانسية القصة المترجمة ؟ أم عن رؤية جمالية جديدة ؟ فى رأينا أن محمد المويلحى كان من داخل نقده للمجتمع قد بدأ حقا فى تكوين رؤية جمالية ضد الروائية . والرومانسية ـ المزيفة للقصص المترجمة .

فى « حديث عيسى بن هشام » محوران لنقد المجتمع ؛ أحدهما زمنى ، والآخر مكانى ؛ وكل منهما يعبر عن مفهوم للكتابة الأدبية ، وليس عن مجرد نقد مضمونى فى ثوب خيالى ـ كما قال المؤلف نفسه .

ويبدو النقد الزمانى أكثر دلالة ؛ فهو يبدأ بقصة الباشا التركى المتوفى الذى يرجع إلى الحياة ليرى ما حدث فى مجتمع تغير كلية عما كان يعرفه . وتردد نغمة أساسية فى الكتاب أسى الباشا على الماضى[٨٣] . ويمشى الباشا فى الشوارع ، ويبكى التجديد ، ويتحسر على القيم التى انقرضت : « وأخذ الباشا يتذكر الطرق وأماكنها ، والأزقة ومساكنها . ويقول : كان هنا وكان هنا »[٨٤] .

أما فيما يخص القيم فنجد وعيا مزدوجا بين حنين إلى ماض قد انقضى ، وأفكار مسبقة عن الحياة ، والتأمل فى حكم القانون الذى حل مكان الشهامة القديمة ، التى كانت تملى الأخذ بالثأر ، والدفاع عن الشرف بقوة اليد والسلاح . فما موقف المؤلف بين لغة الراوى ولغة عيسى ولغة الباشا ؟ لا نعرف دائما ؛ فالباشا يدافع عن نظام قديم ، وهو من موقعه الطبقى يشتم الفلاح « السفيه » ، « الوقح » ، الذى لا يستحق إلا الضرب ، ولكن القانون دخل للدفاع عنه . ولسنا نعرف على وجه الدقة هل حقق الحكم بالقانون المساواة والإنصاف أم لا ؛ وهل تصح المساواة أصلا . ويتأمل الباشا : « وكيف ينطبق هذا التضييق على ما تصفه لى من مساواة ، وقد قال القرآن « ورفعنا بعضهم فوق بعض درجات » ؟ ويصور المشهد التفرقة الفعلية التى تفصل بين الناس فى إحدى الفقرات الحوارية ، الحية ، للكتاب . يقول المفتش : « ذلك ما يقضى به القانون أيضا ؛ فإنه قائم على المساواة بين الناس ، ولا فرق عنده فى المقامات والأعمار »[٨٥] . والمفارقة هنا واضحة بين أقوال الباشا والمفتش وقول القرآن الكريم وأفعال الناس . وفى هذا الجدل ، وهذا الموقف الساخر الذى يصحبه محاكاة ساخرة للقول الشائع ولنظام سائد ، تعبير عن صدق الوعى ـ وعمقه ـ بالمرحلة الانتقالية التى كان المويلحى الكاتب يمر بها .

٢ ـ الوصف المكانى والشخصيات : وعندما يتوقف الراوى فى السرد الزمنى لكى يصف المكان ، يقدم إلينا مشاهد فى غاية الدقة والسخرية والقسوة الكاريكاتورية الحية . ولنأخذ مثلا فصل « أبناء الكبراء » . وينبغى أن نقف هنا عند فن السرد والوصف المحكمين ؛ فمنذ بداية الفقرة نباشر لمحة راقية عن حركة الشخصيات ، كما نباشر الفن فى تصويرها :

« قال عيسى بن هشام : ودعانى الباشا للسير معه وهو يكفكف أدمعه . وتبعنا البيطار من خلفنا بخطاه الثقيلة ، وعصاه الصقيلة ؛ فقد صقلها طول التوكؤ والاستعمال ، وتعزى بها فى السير والانتقال ، عن ظهور الخيل ومتون البغال . إلى أن وقفنا عند أحد القصور الكبيرة من الفنادق الشهيرة » .

والسجع هنا ليس زينة كلامية ، بل هو إيقاع[٨٦] يصحب انتقال الشخصية ، ويصور مدى طول حياته ومعاناته فى السير على القدم ، فى حين تؤكد المفارقة بين تنغيم اللغة الراقى ، ودونية المشهد ، سخرية الراوى . وتتأكد هذه السخرية ، بل تزداد قسوة ، فى الوصف الواقعى لداخل قصر الأغنياء ، وتنقل النص إلى مستوى روائع فى أدب النقد الاجتماعى التقليدى (الجاحظ و « بوكاتشيو » فى وصفهما لمجتمعيهما) : فهال الباشا ما رآه من ضخامة البناء ، وفخامة المنظر والرواء ، وما لقيه من أدب الخدم والأعوان ، ورشاقة الوصفاء والغلمان ، فتخيل أننا أخطأنا الأبواب والمداخل ، فدخلنا بيتا من بيوت الوكلاء أو القناصل . وتقدمت للسؤال والاستخبار ، وقد خلفنا البيطار فى الانتظار ، فدلنا أحد الخدم على رقم المكان الذى يسكنه الأمير ، بعد طول التردد والتفكير . فما وصلنا حتى دفع الباشا بيديه دفتى الباب ، لم يلتفت لطلب إذن ولا لرجع جواب . فوجدنا أمامنا جماعة من أولاد الأمراء ، وأعقاب الكبراء ، مختلفين فى الجلوس ، حاسرين عن الرؤوس ؛ ففريق منهم عاكفون على لعب القمار ، وفريق ينظرون فى صور خيل المضمار . ومنهم جماعة قد استداروا بامرأة نَصَف ، لا عجوز شهواء ، ولا فتاة حسناء . تجتلب الحسن بإفراط التأنق والتفنن ، فى وجوه التصنع والتزين ، فيكاد يضىء وجهها بسنا العقود والقلائد ، ويتلألأ جبينها بلألاء الجواهر والفرائد ، وفى وسط المكان مائدة عليها صنوف الراح ، فى الأباريق والأقداح ، وبجانبها منضدة عليها آنية منضدة ، وفوقها الدواة والقرطاس ، ويراعة مرصعة بالماس ، وكتب اعجمية موشاة بالذهب ، لاأدرى إن كانت فى اللهو أم فى الأدب . وعلى الأرض أوراق أحكام منشورة ، وجرائد تحت الأقدام منثورة . لم يفضض عنها « ظرف » ، ولم يقرأ منها حرف . وسمعناهم يتراطنون جميعا بلغات أجنبية ، دون اللغة التركية أو العربية » إلخ[٨٧] .

هذا مجتمع فى صورة مصغرة ، يحييه المشهد الذى يصاحبه الفعل وتنوع الشخصيات . وتعلمنا الصورة ، ويؤكد لنا الفعل ، مدى رفاهية هذا المجتمع ، وبداية الفساد فيه ، وثقافته المغربة . وينتهى المشهد بمعركة بين بعض الشخصيات ، تدخل فيه الصراع والحياة ، وتخرجه من سكون التصوير الأيقونى .

٣ ـ الغرب والشرق : رأينا فى حجرة جلوس القصر كتبا أعجمية وأناسا « يتراطنون جميعا بلغات أجنبية ، دون اللغة التركية أو العربية » . وهذا النقد عام فى « حديث عيسى بن هشام » ، حيث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتتقد محمد المويلحى الكلمات الأوروبية ، والفرنسية على وجه الخصوص ، التى دخلت إلى اللغة : « الكرافات » ، و « مونشير » (mon cher) و« الأتوموبيل » و « الأوتيل » ، الخ . والعادات الحضارية الجديدة ، من عادات اللهو والسهر الأوربية ، إلى الرغبة فى اقتناء البضائع الأوروبية : « وقد طلبت منك بالأمس أن تشترى لى ذلك العقد الذى حضر لتاجر الحلى من أوربا فى البريد الأخير » .

وكان محمد المويلحى واعيا كل الوعى بخطورة التبعية التى دخل فيها المجتمع المصرى . وكثيرا ما يذكرنا أسلوب نقده وموضوعاته بمقالات عبد الله النديم ، على نحو يجعلنا نتأمل فيما فقدته الرواية العربية فى بداية نموها ، عندما بترت هذه الأشكال الساخرة للأسلوب القصصى فى تراثنا القريب ! فقد سيطر الأجانب على ورثة وقف الباشا سيطرة كاملة : « وكل ما تـراه من هـذا الجـانب ، فهـو ملك للأجانب »[٨٨] . وهذا الوضع ليس المسئول عنه هو الأجنبى وحده ، بل نحن كذلك ؛ فقد اخترناه : « الباشا ـ وهل عاد الفرنسيس فأدخلوكم تحت حكمهم وسلطانهم مرة أخرى ؟ . عيسى بن هشام ـ لا ، وإنما نحن الذين أدخلنا أنفسنا فى حكمهم ، فاخترنا قانونهم ليقوم عندنا مقام شرعنا »[٨٩] . وحتى إذا كانت القضية المثارة هى وضع القانون النابليونى فى مقابل الشرع الإسلامى ، فتنغيم الأسلوب يؤكد تبعية « النحن » بوصفها موضوعا أساسيا للعمل برمته .

وإذا راعينا وجهة نظر التناص بين نصوص النهضة العربية فى القرن التاسع عشر ، استطعنا أن نجد فى نص عيسى بن هشام محاكاة ساخرة لكتابات رفاعة الطهطاوى ، الممجدة للحضارة الفرنسية ، ملونة هنا بسخرية من الذات ، سوف تفقدها ـ على مدى من الزمن ـ الكتابات العربية : « ولما كان الأجانب هم أحق وأولى بالغنى ، لسعيهم وجهدهم وكان المصريون أخلق بالفقر وأجدر ، لإهمالهم وتوانيهم ، كان معظم القضايا التى تحكم فيها هذه المحاكم لابد أن تنتهى بسلخ المصرى من ماله وعقاره »[٩٠] .

* * *

هل اتضحت وجهة نظرنا من خلال هذه الرحلة السريعة خلال الأعمال والنظريات ؟ . ما أردت أن أتأمله فقط ، وربما استطعت أن أعمقه فيما بعد ، هو أن تطور الشكل يأتى من نضج السؤال فى داخل التجربة . وهنا يستقبل التأثير برؤية مختلفة ، ويثرى الحركة ولا يعوقها . ويرتبط هذا بالنظر إلى التراث ؛ فالتراث ليس ماضيا ينقل منه الجيد ويترك السيىء ، بل هو تجربة حية تنمو من سؤال الحاضر ورؤية المستقبل . إنه رحلة مع الذات ومع الآخر ، تكونت فيها ذخيرة من الكلمات والمجازات والأساطير والأفكار ، كونت الوعى ـ واللاوعى ـ الجماعى . ويصبح الأدب فقيرا إذا انقطع عنها ؛ وهى تعوقه إذا التزم بها دون أن يجاوزها . وربما كان القانون هنا كامنا فى الحركة والجدل .

ونظن فى هذا الإطار أن القطيعة التى حدثت بين « زينب » و « حديث عيسى بن هشام » قد كرست التبعية بدلا من النمو الطبيعى ، الجدلى بين المحلى والعالمى . ففى حين يتمثل مفهوم « الحداثة » فى التبعية العربية للغرب ـ فى الحقبة الليبرالية ، وربما فى حقب أخرى ـ « بالشبه مع ما هو غربى » ، أرى أن « حديث عيسى بن هشام » ، على الرغم من حنين كاتبها إلى الماضى ، أكثر معاصرة من « زينب » ، فى وعيها بقضايا مجتمعها ، وفى إدخالها المحكم لنقد الواقع فى شكل المقامة ، وإن لم تصل إلى « المحاكاة الساخرة » ، التى تدمر الشكل القديم ، وتقيم مكانه ـ كما قال « باختين » ـ النقد الشامل ، الذى نقل القصة الفرنسية من داخل الرحلة « البيكارسكية » . وربما كان هذا الغياب للوعى الشامل ، وللنقد العميق ، وللسخرية ، هو الذى أوقف نمو القصة العربية مدة طويلة ؛ إذ لم تخرج إلا منذ عهد قريب من آفاق الطبقات الوسطى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش

١ ـ لقد أفادت هذه الدراسة كثيرا من بعض جلسات العمل مع سيد البحراوى ، ومحمد حسان ، ومنتصر محمد ، كما أثراها العمل المشترك والمناقشات مع طلبة الدراسات العليا فى القسم الفرنسى بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة ـ فى السنتين السابقتين .

٢ ـ انظر Pierre ZIMA, **L'ambivalence romanesque**, Paris, Le Sycomore, 1980.

بيير زيما ، الازدواجية الروائية

٣ ـ P. D. HUET, **Traité de L'origine des romans**, Paris, Mariette, 1711, p. 3.

ب . د . هو يوه، مقال فى أصل الرواية ، ص ٣ .

٤ ـ المرجع نفسه ، ص ٢ .

٥ ـ المرجع نفسه ، ص ١٣ .

٦ ـ المرجع نفسه ، ص ١٥ .

٧ ـ المرجع نفسه ، ص ١٨ - ١٩ .

٨ ـ انظر محمد حسين هيكل . ثورة الأدب ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٨ ، فصل « فن القصص » و « سبب فتور القصص » ، ص ٦٨ ـ ٩٦ .

٩ ـ المرجع نفسه ، ص ٧٢ .

١٠ ـ المرجع نفسه ، ص ٧٩ .

١١ ـ يحيى حقى ، فجر القصة المصرية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٤١ .

١٢ ـ المرجع نفسه ، ص ٢٢ .

١٣ ـ انظر : Ian WATT, **The Rise of the Novel**, London, Penguin Books, 1963

يان واط نشأة الرواية

١٤ ـ انظر : Gerard GENETTE, **Introduction à l'architexte** Paris, Seuil, 1979

جينيت ، مقدمة إلى النص الشامل

١٥ ـ ثورة الأدب ص ٧٧ .

١٦ ـ المرجع نفسه ، ص ٧٨ .

١٧ ـ فجر القصة المصرية ، ص ١٠٣ .

١٨ ــ The Rise of the Novel, p. 21.

١٩ ــ المرجع نفسه .

٢٠ ــ المرجع نفسه ، ص١٧ .

٢١ ــ DIDEROT, **Oeuvres esthétiques**, Paris, 1968, p. 369.

ديدرو ، **الأعمال الجمالية** ، ص ٣٦٩ .

٢٢ ــ انظر : DIDEROT, L'origine et la nature du beau, in **Oeuvres Esthetiques.**

ديدرو ، « أصل وطبيعة الجمال » في **الأعمال الجمالية** .

٢٣ ــ المرجع نفسه ، ص ٤٢٢ .

٢٤ ــ كانط ، نقد الحكم ، ص ٦٩ E. KANT, **Critique de le faculte de juges**, Paris, Vrin, 1979 p. 69.

٢٥ ــ لوكاتش ، الرواية في كتابات موسكو ص٨٢ G. LUKAČS, "Le roman" in **Ecrits de Moscou**, Paris, Editions Sociales, p. 82.

٢٦ ــ محمد برادة ، مقدمة الخطاب الروائي القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٧ ص ٩ .

٢٧ ــ HEGEL, **Esthétique**, Paris, Flammarion, 1979 t. II, p. 347.

هيجل ، **الجماليات** ، الجزء٢ ، ص ٣٤٧ .

٢٨ ــ هيجل ، جماليات ، جزء ٤ ، ص ١٥٤ HEGEL, **Esthétique**, t. IV. p. 154 .b

٢٩ ــ G. LUKAČS, **Théorie du roman**, Paris, Gonthier 1963, p. 54 .

لوكاتش ، **نظرية الرواية** ، ص ٥٤ .

٣٠ ــ المرجع نفسه ، ص ٧٢ .

٣١ ــ المرجع نفسه ، ص ١١٩ .

٣٢ ــ المرجع نفسه ، ص١٢٣ .

٣٣ ــ المرجع نفسه ، ص ١٢٣ .

٣٤ ــ المرجع نفسه ، ص ١٢٤ .

٣٥ ــ المرجع نفسه ، ص ١٢٥ .

٣٦ ــ G. LUKAČS, ' Le roman 'in **Ecrits de Moscou**, p. 103 .

لوكاتش « الرواية » في كتابات موسكو ، ص ١٠٣ .

٣٧ ــ نفس المرجع ، ص ١٠٣

٣٨ ــ نفس المرجع ، ص ١٠٦ .

٣٩ ــ M. BAKHTINE, ' Récit épique et roman ' in **Esthétique et théorie du roman**, Paris Gallimard 1978, pp. 441 — 473.

باختين : « الملحمة والرواية » في **جماليات الرواية ونظريتها** ص ٤٤١ ــ ٤٧٣ . وقد ترجم جمال شحيد هذا النص .

٤٠ ــ انظر أمينة رشيد ، علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي « زمكانية باختين » ، أدب ونقد ، عدد ١٨ ، ديسمبر ١٩٨٥ ، ص ٤٧ ــ ٥٩ .

٤١ ــ لوكاتش ، « الرواية » في كتابات موسكو ص ٧٠ .

٤٢ ــ N. SARRAUTE, L'ere du soupcon, Paris, Gallimard, 1956 p. 47

ساروت ، **عصر الشك** ، ص ٤٧

٤٣ ــ R. KEMPE, **Diderot et le roman**, Paris, Seuil, 1984, p. 27 .

ر . كمبف ، ديدرو والرواية ، ص ٢٧ .

٤٤ ــ المرجع نفسه ، ص ٢٧ aussi H. MACHHOUR, **Lecture critique du conte chez Diderot**, Thèse manuscute, Le Caire 1981.

هبة مشهور ، قراءة نقدية للقصة عند ديدرو ، رسالة غير منشورة القاهرة ١٩٨١ .

٤٥ ــ DIDEROT, Eloge de Richardson, in **Oeuvres Esthétiques**, p. 30.

ديدرو ، « مدح ريتشاردسون » في **الأعمال الجمالية** ، ص ٣٠ .

٤٦ ــ DELOFFRE, "Le problème de l'illusion romanesque et le re-nouvellement des techniques narratives autre 1700 et 1715" in **La littérature narrative d'imagination**, Paris 1961.

انظر ديلوفر ، مشكلة الوهم الروائي وتجديد الآليات القصية بين ١٧٠٠ و ١٧١٥ في الأدب القصصي الخيالي .

٤٧ ــ R. MORTIER, **Tradition et innovation** Acts VIII Congress AILC Stuttgart 1980, p. 62. التقليد والتجديد ، مؤتمر الجمعية العامة للأدب المقارن ١٩٧٦ طبعة ١٩٨٠ ، ص ٦٢ .

٤٨ ــ SARTRE, **Littérature**, p. 131

سارتر ، الأدب ، ص ١٣١ .

٤٩ ــ ديدرو ، ٤٠مدح ريتشاردسون .

٥٠ ــ L. PEER, **Fielding and Diderot in the History of Novel Theory** Acts VIII Congress AILC, Budapest 1976.

ل . بير ، **فيلدنج وروسو في تاريخ نظرية الرواية** ، المؤتمر الثامن للجمعية العالمية للأدب المقارن ، بودابست ١٩٧٦ ــ طبعة ١٩٨٠ .

٥١ ــ L. SPITZER, **Linguistics and Literary History** Princeton, P. U. p., 1948 pp. 166, 167

٥٢ ــ L.FURST, **Mobility in Tristram Shandy, Le Neveu de Rameau and Werther**, AILC 1976 .

الحركة في تريسترام شاندي ، ابن أخ رامو وفيرتير .

٥٣ ــ ديلوفر ، المرجع المذكور ، أنظر أيضا G. MAY, **Le dilemme du Roman au XVIII siecle**, Paris PUF, 1963.

ج ، ماي ، **معضلة الرواية في القرن الثامن عشر** .

٥٤ ــ مدح ريتشاردسون ، ص ٢٩ .

٥٥ ــ هوجيت كوهين ، المجاز الحواري في جاك القدري ، ص ٢٩ H. COHEN, "La figure dialogique dans Jacques le Fataliste" in **Studies on Voltaire and the 18 th Century**, Oxford 1976, p. 29 .

٥٦ ــ B. BAGZKO, **Lumières de l'utopie** Paris, Payot , 1978 .

انظر : أضواء من الطوبائية

٥٧ ــ انظر Aziza Said, **Formes et signification du conte philosophique de Voltaire**, These manuscrite, 1981, et notamment "la parodie"

عزيزة سعيد ، الأشكال ودلالة القصة الفلسفية عند فولتير ، رسالة غير منشورة ، ١٩٨١ ، القاهرة وبخاصة الجزء الثالث في « المحاكاة الساخرة » .

ARCHIVE
http://archive.beta.Sakhrit.com

٥٨ ــ DIDEROT, **Jacques le Fataliste**, Paris, Flammarion, 1970, p. 25. ديدرو ، جاك القدري ، ص ٢٥ .

٥٩ ــ المرجع نفسه ، ص ٣٧ .

٦٠ ــ المرجع نفسه .

٦١ ــ المرجع نفسه ، ص ٦١ .

٦٢ ــ المرجع نفسه ، ص ٤٧ .

٦٣ ــ المرجع نفسه ، ص ١٠٢ .

٦٤ ــ المرجع نفسه ، ص ١٨٦ .

٦٥ ــ المرجع نفسه .

٦٦ ــ J. J. ROUSSEAU, **Les Confessions**, t. I, pp. 546 — 7 ed,la Pleiade جان جاك روسو ، **الاعترافات** ، جزء ١ ، ص ٥٤٦ ــ ٥٤٧

٦٧ ــ « جاك » ، **الأعمال الروائية** ، ص ٥٠٩ .

DIDEROT, "Jacques le Fataliste" in **Oeuvres romanesque**, p. 509.

٦٨ ــ جاك القدري ، ص ١٣٨ .

٦٩ ــ « جاك » ، الأعمال الروائية ص ٥٣٣ ، ٥٧٣ .

٧٠ ــ هـ . كوهين ، المجاز الحواري ، ص ٢١ .

٧١ ــ R. KEMPF, **Diderot et le roman**, p. 208.

ديدرو والرواية ، ص ٢٠٩ .

٧٢ ــ جاك القدري ، ص ٤٤ .

٧٣ ــ المرجع نفسه ، ص ٤٢ .

٧٤ ــ DIDEROT, **Lettres à Sophie Volland**, Paris, Gallimard, 1938, t. II, p. 238 . ديدرو ، خطابات إلى صوفي فولان ، جزء ٢ ، ص ٢٣٨

Hannae FAHMY, **La Personalite de Diderot** , d'apres se correspondance avec **Sophie Volland**, Le Caire 1967.

انظر أيضا : هناء فهمي ، شخصية ديدرو من خلال مراسلته مع صوفي

فولان ، رسالة غير منشورة ١٩٦٧ ، القاهرة وقد كتب ديدرو إلى صوفى فولان ٥٥٣ رسالة من ١٧٥٩ حتى ١٧٧٤ .

٧٥ _ ر . كيف ، ديدرو والرواية ، ص ، ١٣٤ .
R. KEMPF, **Diderot et le roman**, p. 134

٧٦ _ المرجع نفسه ، ص ١٣٦ .

٧٧ _ المرجع نفسه .

٧٨ _ يحيى حقى ، فجر القصة المصرية ، ص ٢٢ .

٧٩ _ عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ص ٧٢ _ ٨٤ .

٨٠ _ على الراعى ، دراسات فى الرواية المصرية القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة ، ١٩٦٤ ، ص ٧ _ ٢٢ .

٨١ _ انظر محمد رشيد ثابت ، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى بن هشام ليبيا ـ تونس ، الدار العربية للكتاب ١٩٨٢ ؛ وأحمد إبراهيم الهوارى ، نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام للمويلحى ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٦ .

٨٢ _ محمد المويلحى ، حديث عيسى بن هشام ، القاهرة مطبعة مصر ، ص ٦ .

٨٣ _ المرجع نفسه ، ص ٤٩ .

٨٤ _ المرجع نفسه ، ص ٧٦ .

٨٥ _ المرجع نفسه ، ص ٥٧ .

٨٦ _ المرجع نفسه ، ص ٨٢ .

٨٧ _ المرجع نفسه ، ص ٨٢ _ ٨٣ .

٨٨ _ المرجع نفسه ، ص ٦٣ .

٨٩ _ المرجع نفسه ، ص ٤١ .

٩٠ _ المرجع نفسه ، ص ٤٢ .

ARCHIVE



الأردن
مجمع اللغة العربية الأردني
العدد رقم 19-20
1 يناير 1983

حول دلالة «عَمْرُ» في القسم والدعاء في الشعر الجاهلي

للدكتور نصرت عبد الرحمن
(الجامعة الاردنية)

آراء سـابقة

ترد عَمْر (بفتح العين وتسكين الميم) في بعض اساليب العربية فتفيد القسم أو الدعاء : فقد وردت في الشعر الجاهلي ، وجاءت في القرآن الكريم في قوله تعالى : « قالَ هؤلاء بناتي إن كُنْتُم فاعلين. لَعَمْرُكَ إنهم لفي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُون . فأَخَذَتْهم الصَّيْحَةُ مُشْرِقين »(١) ، وأتت في الأدب الاسلامي شعره ونثره في القديم والحديث .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فما معنى عَمْر ؟

يقول الجوهري وابن منظور والزبيدي والفيروز آبادي من أصحاب المعجمات : « العمر بالفتح والضم وبضمتين : الحياة . يقال : قد طال عَمْره وعُمْره لغتان فصيحتان ، فاذا اقسموا قالوا : لَعَمْرُكَ ، فتحوا لا غير » (٢) .

ويتفق علماء التفسير مع أصحاب المعجمات في دلالة عَمْر ، ويرون أن (لَعَمْرُك) في الآية الكريمة تعني (حياتك) ، « فالعَمْر والعُمْر واحد غير انه لا يجوز في القسم الا بالفتح ؛ لأن الفتح اخفّ عليهم ، وهم

---

(١) الحجر ٧١–٧٣ .

(٢) الصحاح ولسان العرب وتاج العروس والقاموس — مادة عمر .

يكثرون القسم بِلَعَمْري وعَمْرك ، فلزموا الأَخفّ »(١) . واختلفوا في المقصود بالخطاب : اهو رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وانه تعالى اقسم بحياته وما اقسم بحياة احد غيره (في راي ابن عباس رضي الله عنه) أم هو لوط عليه السلام اي قالت له الملائكة : لعمرك .

ويذكر أبو الهيثم الرازي أن النحويين ينكرون قول المفسرين ، ويقولون : معنى لَعَمْرك : لدينك الذي تَعْمر(٢) . وينصرف ظني الى ما ذكره أبو الهيثم بأنه من قبيل الراي الخاص الذي لا يستغرق جمهور النحويين : فقد ربط سيبويه في باب المصادر التي تنتصب باضمار الفعل المتروك اظهاره بين (عَمْرَكَ الله) و (عَمَّرْتُكَ الله)(٣) مما يومىء الى أن عمراً عنده تعني العُمْر . وربط المبرد بينهما ايضا(٤) ، وقال : « والمراد بالعَمْر التعمير ، فالمعنى اقسم بتعميرك الله اي باقرارك له بالدوام والبقاء »(٥) .

ونلفي هذا أيضا عند أبي علي الفارسي(٦) والاخفش(٧) وابن الشجري . قال ابن الشجري : « والعَمْر بمعنى العُمُر مصدر قولهم عَمِر الرجل يَعْمَر اذا امتد بقاؤه ، ولكنهم لم يستعملوا في القسم الا المفتوح »(٨) .

---

(١) جامع البيان ١٤ : ٣٠ ، وتفسير غرائب القرآن ١٤ : ٣٠ ، والتفسير الكبير ١٩ : ٢٠٣ ، ومجمع البيان ١٤ : ٣٥ ، وتفسير التبيان ٦ : ٣٤٨ ، والكشاف ٢ : ٣٩٦ ، وجواهر الحسان ٢ : ٢٩٧ .

(٢) لسان العرب ، وتاج العروس — مادة عمر .

(٣) الكتاب ١ : ١٦٢ .

(٤) المقتضب ٢ : ٣٢٨ .

(٥) الامالي الشجرية ١ : ٣٤٩ .

(٦) نفسه ١ : ٣٤٩ .

(٧) لسان العرب وتاج العروس — مادة عمر .

(٨) الامالي الشجرية : ١ : ٣٤٨ .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجرى على هذا غيرهــم من النحويين كالبغدادي وابن يعيش والسيوطي . قال البغدادي في اعراب بيت المتنخّل الهُذليّ :

لَعَمْرُكَ ما إنْ ابو مالكٍ　　　بِوانٍ ولا بضعيفٍ قُــواهْ

« عَمْرُكَ بالفتح بمعنى حياتك مبتدأ خبره محذوف أيْ قسمي(١) .
وقال ابن يعيش : « والعَمْر والعُمْر : البقاء . تقول : بعَمْرِ اللهِ »(٢) .
وقال السيوطي : « عَمْرَكَ الله : من عَمِر الرجل بالكسر يَعْمَر ، وعمراً بفتح العين وضمها : اي عاش زماناً طويلاً »(٣) .

وثمة راي لابي العلاء المعريّ ساقه ابن الشجري في اماليه ، وذكر انه اخذه من شرح ابي زكريا يحيى بن علي التبريزي لشعر ابي الطيب المتنبي . قال ابن الشجري : « وذهب ابو العلاء المعري في قولهم : عَمْرَكَ الله الى خلاف ما اجمع عليه ائمة النحويين : الخليل وسيبويه وابو الخطاب الاخفش الكبير وابو الحسن الاخفش الصغير وابو عثمان المازني وابو عمر الجَرْميّ وابو العباس محمد بن يزيد وابو اسحاق الزّجّاج وابو بكر بن السرّاج وابو علي الفارسي وابو سعيد السيرافي ، وغير هؤلاء من المتقدمين والمتأخرين ، فزعم أن العَمْر مأخوذ من قولهم : عمرتُ البيت الحرام اذا زرته . وقال : ومنه اشتقاق الاعتمار والعُمْرة ... قال : ويحتمل أن يكون عمرك مأخوذاً من عَمَرت الديار من العِمارة اي بعَمْرك المنازل المشرفة بذكر الله وعبادته »(٤) .

فنحن أمام عدة آراء في دلالة عَمْر :

اولها : واشهرها ان عَمْراً هي العُمْر .

وثانيها : أن عمراً هي الدين .

---

(١) الخزانة ٤ : ١٤٧ .
(٢) شرح المفصل ١ : ١٢٠ .
(٣) شرح شواهد المغني ٨٨٤ .
(٤) الامالي الشجرية ١ : ٣٥٢ .

وثالثها : أن عُمْراً تعني الزيارة أو العمارة .

وعَمْرٌ في هذه الآراء جميعا مصدر .

٢

عمر بمعنى رَبٍّ

وما أدري لماذا انصرفت اذهان علمائنا الأفذاذ الى المصدر ولم تتوجه الى الصفة المشبهة ، فعمر من صيغ المصدر والصفة المشبهة ، وما دامت قد وردت في معرض القسم فقمين ترجيح الصفة على المصدر . وعَمْر في هذا التوجيه تدل على باق دائم مع الزمان .

اقول : لماذا انصرفت اذهان علمائنا الى المصدر ولم تحظ المعاني الكثيرة التي اوردها اصحاب المعجمات في مادة عمر باي اهتمام ؟ أتراهم لا يجدون علاقة بين (لَعَمْرك) والعُمُر بالضم وهو المسجد والبيعة والكنيسة(١) أم لا يجدون صلة بين (عَمْرُ الله) والعمر بالضم والفتح وهو النخل السحوق الطويل ؟(٢) أم بين (لعمري) والدار المعمورة بالجن ؟(٣) .

واقول : ما دامت (عمر) وردت في معرض القسم (وقد تأتي في معرض الدعاء) فقمين ترجيح الصفة على المصدر ، وعمر في هذا التوجيه تدل على ربّ باق دائم مع الزمان ، وهذه صفة الباقي الدائم عند المسلم الموحّد(٤) ، وصفة الارباب الذين لا يخترمهم الموت عند الجاهلين .

---

(١) تاج العروس — مادة عمر .

(٢) لسان العرب — مادة عمر .

(٣) لسان العرب — مادة عمر .

(٤) أقول : هي صفة من صفات الله عز وجل وليست من اسمائه تعالى ، ولذلك قالَ الزبيدي في تاج العروس : « ولفضل البقاء على العمر وصف الله تعالى به وقلما وصف بالعُمْر » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣

عبـد عمـرو

عبد عمرو علم من اعلام الرجال في العصر الجاهلي . وهو علم غير مختصّ برجل كان عبداً لسيد اسمه عمرو ، وغير مقصور على رجل في قبيلة او على رجال فيها ، بل هو علم يتردد في قبائل متعددة . وما ابتغي ان اتقرّى من سُمّوا بعبد عمرو في الجاهلية ، وانما اروم أن يستذكر القارىء معي نفراً منهم عرضوا في دروس الأدب والتاريخ : فنستذكر من قريش عبد عمرو بن صيفي النعمان(١) الذي عرف بأبي عامر الراهب ، وكان يناظر اهل الكتاب ويتتبع الرهبان ، ويكثر الشخوص الى الشام . ونستذكر من قريش ايضا عبد عمرو بن نضلة بن مالك بن سُليم بن غُبشان الذي أورده ابن حبيب في المنمق(٢) ، وعبد عمرو بن نوفل بن عبد مناف الذي أورده ابن دريد في الاشتقاق(٣) .

ونستذكر من بكر عبد عمرو بن بشر بن عمرو بن مرثد الذي اتصل اسمه في دروس الأدب بطرفة بن العبد ، اذ كان من ذوي قرابة طرفة ، وزوج اخته الخِرْنِق في بعض الروايات ، وواحداً من خاصة عمرو بن هند ، وهو الذي اوقع بطرفة تلك الوقيعة التي أودت به ، واياه عنى طرفة إذ قال(٣) :

فيا عَجَباً من عبدِ عمرٍو وبَغيِـهِ ... لقد رامَ ظُلمي عبدُ عمرٍو فأنعمـا

ولا خـيرَ فيـه انّ لـه غِنًـى ... وانّ له كَشْحا إذا قام أهْضَما(٤)

يَظَلُّ نساءُ الحيِّ يَعْكُفْنَ حولـه ... يقلنَ عَسيبٌ من سَرارةِ مَلْهَمـا(٥)

---

(١) نسب قريش ٢٨١ ، والاشتقاق ٦٩ ، والمفصل في تاريخ العرب ٨ : ٣٢٣ .

(٢) ٢٩٦ .

(٣) ٨٨ .

(٤) الكشح : الخَصْر . والاهضم والهضيم : الضامر .

(٥) العسيب : الجريدة من النخل استقامت ودقت وكُشِط خُوصها . وسرارة ملهم : خير مواضع ملهم وأكرمها . وملهم : جنة نخيل كانت في اليمامة وتردد ذكرها في الشعر الجاهلي .

وقد عده ابن حبيب في العرجان الاشراف[1] .

ونستذكر في طيىء عبد عمرو بن عَمّار الطائي[2] الخطيب الشاعر كما ذكر الجاحظ والمرزباني ، او البليغ كما وصفه ابن سعيد في نشوة الطرب . وفي قاتله خلاف بين العلماء . وهو الذي رثاه ابو قُرْدودة الطائي ، ومن رثائه :

إني نَهَيتُ ابنَ عَمّــارٍ فقلتُ له : لا تَقْرَبَنْ أحمــرَ العينين والشَّعَرَهْ
إن الملــوكَ متى تنزلْ بساحتِهم تَطِرْ بثوبِــكَ من نيرانهم شَرَرَهْ

وفي رواية البيت الثاني اقوال كثيرة .

ونستذكر في عامر عبد عمرو بن شُرَيح بن الأحوص[3] ، وهو من الشعراء الذين ازورّوا عن المنافرة المشهورة بين عامر بن الطفيل وعلقمة بن علاثة ، فقال :

لَحَى الله وَفْدَيْنا وما ارتَحَـلا به من النَّبْـوَةِ الباقي عليهم وبالُهــا
الا إنما تُرمــى صَفــاةٌ متينَــةٌ ابى الضيم اعلاها واثبت حالُهــا

ونستذكر في كلب بكر بن وائل الكلبي الذي « كان اسمه عبد عمرو فسماه النبي صلى الله عليه وآله وسلم بكراً[4] .

---

(1) المحبــر ٣٠٤ .

(2) انظــر : أسماء المغتالين ٢٢١ (نوادر المخطوطات) ، والبيان والتبيين ١ : ٣٦٢ ، والاغاني ٢٣ : ٥٤٠ ، والاشتقاق ٣٩٥ ، ومعجم الشعراء ، ونشوة الطرب ٦٣٢ ، وبهجة المجالس ١ : ٣٤١ . وقد ورد في معجم الشعراء : عمرو بن عمار .

(3) الاغــاني ٢٣ : ٢١٩ . وانظــر قول مروان بن سراقة ٢١٨ :

وعبد عمرو منع الفئامــا في يوم فخر معلمــا اعلاما

والفئام : الجماعة من الناس . والمُعْلِم : الفارس يعارض الفرسان ويضع علامة في المعركــة تحديا .

(4) الاصــابة ١ : ١٦٢ (ترجمة ٧٢٣) .

فاذا كان عبد عمرو علما شائعا في العصر الجاهلي ، واذا كان العلماء يستدلون بما عبّد من الاعلام الجاهلية على ارباب الجاهليين كعبد شمس وعبداللات وعبد وَدّ وعبد العزّى وعبد مناف وعبد يغوث وعبد الشارق ، فهل لي ان افترض ان عمرا ربٌّ من الارباب ؟

لا احتاج الى عناء كبير كي ادفع عن نفسي هذا الافتراض السانح لأسباب :

اولها : انه ليس بين ايدينا — بل ليس بين يدي — ما يثبت وجود ربّ مخصوص من ارباب الجاهليين اسمه عمرو . فقد طوّفت ما طوّفت ، ورضيت من الغنيمة بالإياب كما يقول الشاعر الجاهلي .

وثانيها : انه قد تمّ القسم بعَمْر في القرآن الكريم ، فمحال ان يكون القسم بربّ مخصوص غير الله في القرآن الكريم .

وثالثها : ان عَمْراً قد وردت مضافة في الشعر الجاهلي . وهذه الاضافة تبعد — ولا تنفي — ان يكون عمرو علما ؛ لان الاصل في الاضافة ان تجيء للتعريف او للتخصيص ، وليست عمرو — اذا كانت علما — معوزة اليهما . اما انها لا تنفي فلأن الاعلام قد تضاف في احوال لا مجال لذكرها الآن ، فقد اضاف عمرو ابن قميئة مثلا (وَدّاً) الى كاف المخاطبة فقال(١) :

بودِّكِ ما قَوْمي على ان تَرَكْتِهِم   سُلَيْمى إذا هَبَّتْ شَمالٌ وريحُها

وَوَدّ اسم احد ارباب الجاهليين كما تعرف .

يمكن أن تكون عَمْر في عبد عمرو بمعنى (رَبّ) ولا يمكن ان يكون معناها العُمْر — بضم العين — كما قال علماؤنا .

---

(١) الديوان ٢٣ .

ولكن يشغب على هذا الإمكان أمران :

اولهمـــا : ان اسم عمرو من اسماء الرجال في الجاهلية والاسلام ، وهو علم يفوق عبد عمرو عددا . فأنّى لعمر ان تكون بمعنى ربّ وان تكون علما من اعلام الرجال ؟

وثانيها : ان القرآن الكريم لم يورد العَمْر من اسماء الله عز وجل . وهذا الاعتراض مشاكه الاعتراض على رأي ابن الشجري في (قِعْدَكَ ان لا تفعل كذا) و (قعيدَكَ ان لا تقوم) و (قِعْدَكَ اللهَ) و (قَعيدَك اللهَ) إذ قال : « معنى القِعْد والقَعيد: الرقيب الحفيظ من قوله تعالى﴿ عن اليمين وعن الشِّمال قَعيد﴾(١) اي رقيب حفيظ . فقِعْدٌ وقَعيدٌ في هذا القول كخِلٍّ وخَليلٍ ونِدٍّ ونَديدٍ وشِبْهٌ وشبيه . فاذا كان كذلك فهما من صفات القديم سبحانه وتعالى فهو الرقيب الحفيظ . فاذا قلت : قِعْدَكَ الله وقعيدك الله على هذا المعنى نصبت اســم الله على البدل »(٢) .

ويمكن الرد على الاعتراض الاول بالقول : ان كلمة (رَبٍّ) قد اتت في العربية دالة على رب معبود وعلى انسان كما نرى مثلا في قوله تعالى﴿ قال لا يأتيكما طعامٌ تُرْزَقانِه الا نبأتُكما بتأويله قبلَ أنْ يأتيكما ذلكُما مما عَلَّمني رَبّي إنّي تَرَكْتُ مِلَّةَ قَوْمٍ لا يُؤمنونَ باللهِ وهم بالآخرةِ هم كافرون﴾(٣) وبعد هذه الآية الكريمة بأربع آيات قال تعالى﴿ وقالَ للذي ظَنَّ انه ناج منهما اذْكُرْني عند رَبِّكَ فأنساهُ الشيطانُ ذِكْرَ رَبِّه فلبثَ في السِّجْنِ بِضْعَ سنين﴾(٤) .

---

(١) ق ١٧ .

(٢) الامـــالي الشجرية ١ : ٣٥٣ .

(٣) يوســـف ٣٧ .

(٤) يوســـف ٤٢ .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقال النابغــة الذبياني(١) :

تَخُــبُّ الى النعمانِ حتى تَنَالَــهُ   فِدًى لكَ من رَبٍّ طَرِيفي وتَالِدِي(٢)

فقد وردت (رَبّ) في الآية الاولى لله المعبود ، ووردت في الثانية للانسان ، ووردت في بيت النابغة للانسان ايضا . وهذه مسالة منكشفة لا يجمل التلبّث معها .

والاشتراك في الاسماء بين المعبود والعابد قائم في الجاهليــة والاسلام . الا ترى الى الجاهليين قد تَسَمَّوا بقَيْس وهُبَل وتسمّوا بعبد قيس وعبد هبل ، وقيس وهبل من أربابهم ؟ ثم الا ترى الى المسلمين قد تسمّوا بمجيد وعبد المجيد ، بل الا ترى الى الخليفــة العباسي موسى ابن الخليفة المهدي كيف تلقب بالهادي ، فغاب الاسم وشاع اللقب .

ويمكن الرد على الاعتراض الثاني بالقول : لقد فرّق القرآن الكريم بين صفات الله وصفات الخلق بإدخال (ال) التعريف على صفات الله وحذفها في صفات الخَلْق ، فالله هو العزيز الجبار الرحمن الرحيم اما الانسان فعزيز وجبار ورحمان ورحيم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهذه الصفات المخصوصة لله تعالى هي أسماء له عزّ وعلا اما الصفات المرادفة لها التي لم يرد فيها نص فليست من اسمائه : فكلمة (خالد) مثلا تعني باقيا دائما(٣) ، فالباقي هو الله ، والدائم هو الله ، والخالد ليست من أسماء الله على الرغم من أن معناها الباقي الدائم .

واذا كان يمكن ان تعني عَمْر في عبد عمرو رَبّاً ، فان هذا الامكان يتعلق بصفة مرتبطة بالزمان . فهل يمكن أن ترتبط بالمكان اي ان تعني بيتا معمورا ؟

---

(١) الديــوان ١٤٠ .

(٢) الطريــف : المال الجديد المكتســب . والتالــد : المال الموروث عن الآباء .

(٣) المحيــط ــ مادة خلــد .

يمكن أن نفترض هذا الافتراض ؛ لان بعض الجاهليين يسمون عبد الكعبة(١) ، وبذلك لا يكون عبد عمرو عبداً لرب بل عبداً لبيت ربٍّ .

ويعترض هذا الافتراض امران :

اولهما : ان عمرا قد جاءت في عبد عَمْرو بفتح العين ، واذا كانت بمعنى البيت تجيء بضمها كما ذكر اصحاب المعاجم .

وثانيها : ان عَمْراً قد جاءت نكرة ، ولو صح هذا الافتراض لجاءت عَبْد عمرو عبد العَمْر او عبد العُمْر .

ويمكن أن يرد على الاعتراض الاول بأن ورود عُمْر بضم العين للدلالة على المكان لا ينفي جواز فتح العين كبيت وَوَكْر وبَحْر ، وغيرها كثـير .

٤

عَمْر مضافة الى ضمير في الشعر الجاهلي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترد عَمْر في الشعر الجاهلي مضافة الى ضمير المتكلم كقول النابغة(٢):

لَعَمْرِي لَنِعْمَ الحَيُّ صبَّحَ سِرْبَنَا وابياتَنـا يومـاً بذاتِ المَراودِ

---

(١) كعبد الكعبـة بن عبد المطلب . انظر نشوة الطرب ٣٣٤ .

(٢) الديوان ١٣٨ وانظـر ص ٣٤ ، وديوان امرىء القيس ١١٢ ، ١١٣ ، ٢٠٩ ، وديوان الحطيئة ٨ ، ٢٤ ، ٢٤٧ ، ٣٢٠ ، ٣٣٢ ، وديوان الاعشى ١٤٩ ، وديوان اوس بن حجر ١١٨ ، وديوان قيس بن الخطيم ١٢٧ ، وديوان المتلمس ٢٣٥ ، وديوان عروة بن الورد ٩٥ ، والمفضليات (شعر متمم بن نويرة) ٢٦٥ ، ٢٧٢ و (شعر عبد المسيح بن عسلة العبدي) ٣٠٤ ، وديوان الهذليين (شعر ابي ذؤيب) ١ : ١٤١ ، وشعراء النصرانية (شعر الحارث بن عباد) ٢٧٢ و (شعر كعب بن سعد الغنوي) ٧٤٦ ، ٧٤٩ .

وترد مضافة الى ضمير المخاطب او المخاطبين كقول زهير بن ابي سـلمى(١) :

لَعمـرُكَ والخطـوبُ مُغيِّـراتٌ   وفي طُـولِ المعاشرةِ التقالي

وكقول هُنَيّ بن احمر الضَّمْري(٢) :

هذا لَعَمركُمُ الصَّغارُ بِعَيْنِـهِ   لا أمَّ لي إن كانَ ذاكَ ولا أبُ

ولم اجد فيما استقريت من نصوص إضافتها الى ضمائر الغائب . وما أدري إن كان الجاهليون لا يضيفونها الى الغائب او ان هذا نقص في الاستقراء . واجدني مع الطرف الاول أميل؛لانني قد استقريت جُلّ دواوين الشعراء الجاهليين فلم اجد فيها اضافة عمر الى الغائب !

وتلفت في القسم بعَمْر في هذا الموضع عدة امور :

أولهمـا : أن الشاعر الجاهلي يقسم بعَمْر — في الغالب — فيما يجلّ من الامور ، وهذا يفرض او يستتبع جلال المقسم به . وقد نص النابغة الذبياني ان عَمْره غير هيّن عليه حيث قال:(٣) :

---

(١) الديوان ٣٤٢ وانظـر ص ٣٦١ وديوان امرىء القيس ١١٢ ، وديوان الاعشى ١٥ ، ٦٥ ، ٨٣ ، ٢٦١ ، وديوان بشر بن ابي خازم ١١٥ ، ١٣١ ، وديوان طرفة بن العبد ٥٣ ، ٦٤ (المعلقة) ، ١٧٨ ، ١٨٠ ، ٢٢٨ ، وديوان عبيد بن الابرص ٥٤ ، ٧٨ ، وديوان الحطيئة ٦٢ ، ٦٨ ، ١٠٩ ، ١١٧ ، وديوان اوس بن حجر ٢٦ ، ٣٢ ، ٤٩ ، ٦١ ، وديوان عمرو بن قميئة ٦ ، وديوان الحادرة ٣٠٠ وديوان النابغة ١١٢ ، والمفضليات (شعر افنون التغلبي) ٢٦١ و (شعر الحارث بن ظالم) ٣١٥ ، و (شعر الحارث بن ظالم) ٣١٥ ، وديوان الهذليين (شعر ابي ذؤيب الهذلي) ١ : ٣٥ ، ٩٢ و (شعر ساعدة بن جؤية) ٢ : ٢١٨ ، و (شعر ابي خراش الهذلي) ٢:١٧١ ، و (شعر صخر الغي) ٢ : ٦٢ و (شعر المتنخل الهذلي) ٢ : ٢٩ ، وشعراء النصرانية (شعر افنون التغلبي) ١٩٣ ، ١٩٤ و (شعر ذي الاصبع العدواني) ٦٣٧ و (شعر الحصين بن الحمام المري) ٧٤٢ .

(٢) نشوة الطرب ٢٨٣ .

(٣) الديـــوان ٣٤ .

لَعَمْري ، وما عَمْري عليّ بهيّنٍ لقد نَطَقَتْ بُطْلاً عليَّ الاقارعُ

وما إخال أُنّ عُمْر الشاعر — اذا اخذنا راي العلماء — الذي يكثر الشعراء الجاهليون من التندّي به وبعمر آبائهم وأُجدادهم — فدتك نفسي ، وفداك ابي وجدّي — من القسم العظيم .

فأحرِ بهذا القسم ان يكون بربٌ الشاعر غير الهيّن عليه . ؟؟

وثانيهما : ان القسم بعَمْر يكثر في الحكمة المرتبطة بالموت وطوارق الايام وحدثانها ، كقول ابي ذؤيب الهذلي(١) :

لعمـــرُكَ والمنـــايا غالبـــاتٌ لكلّ بني ابٍ منهـــا ذَنُوبُ(٢)

وكقول طرفة بن العبد(٣) :

لعمرُكَ ان الموت ما اخطأ الفتـــى

لكا لطّوَلِ المُرْخَى وثِنْياهُ باليـــدِ(٤)

فأخلِقْ بهذا القسم أن يكون بربٍّ يملك الموت والحياة من أن يكون بالعُمْر ، الا اذا جاء القسم بالعُمْر قُبالة الموت من قبيل نعي الذات او من قبيل الطباق الساخر .

وثالثها : ان القسم بعَمْر يأتي أوناً في معرض الهجاء وان ضمير الخطاب يرتد الى المهجو كقول الاعشى في هجاء الحارث بن وَعْلَة بن مُجالد الرقاشي :(٥) .

---

(١) ديوان الهذليين ١ : ٩٢ . وقد ورد صدر البيت عند شاعرين هذليين آخرين هما ابو خراش وجاء العجز عنده * على الانسان تطلع كلّ نَجْدِ * (ديوان الهذليين ٢ : ١٧١) ؛ وصخر الغي وأتى العجز عنده * وما تُغْنى التميمات الحِماما * (ديوان الهذليين ٢ : ٦٢) .

(٢) الذنـــوب : الدلـــو العظيمـــة .

(٣) مـــن المعلقـــة .

(٤) الطـــول : الحبـــل تربط به الدابـــة أحد طرفيه في الوتـــد وثانيـــه في يدها .

(٥) الديـــوان ٦٥ .

لعمرُكَ ما اشْبَهْتَ وَعْلَةَ في النَّدى

شمائلَـــــهُ ولا ابـــاهُ المُجالِـــدا

فكيف يستقيم ان يقسم الاعشى بعُمُر من يهجو ؟

ورابعها : ان عدم اضافة عَمْر الى ضمير الغائب فيما استقريت من نصوص جاهلية يبعد ان تعني عَمْر العُمْر ويدني (ربّاً) ، فضمير الغائب قد يعود في العربية الى الله ضمنا ، كقولنا : نحمده ونشكره فنفهم ضمنا ان الضمير يعود الى الله ، وكالاسماء عَبْده ، وسَعْده وعِزّه ، فكأن الشاعر الجاهلي قد خشي من ان يلتبس ضمير الغائب اذا قال : (لعَمْرُه) بين الغائب المعبود والغائب العابد .

وهذا تعليل يحتاج الى تمحيص !

عَمْر مضافة الى اسم غير لفظ الجلالة

وترد عَمْر في الشعر الجاهلي مسبوقة باللام ومضافة الى اسم :

الاب (لعمر ابيك) عند زهـير بن ابي سُلمى[1] وعبـد قيس بن خُفاف[2] والنمر بن تَوْلَب[3] وقبيصـة بن النصراني[4] .

والجد (لعَمْرُ جَدِّكَ) عند الاعشى[5] ، والعَلَم (لعَمْر ابي عمرو) عند صَخْر الغَيّ[6] واسم معرّف (لعَمْر الباكيات) عند الحُصَين بن الحمام[7] ،

---

(1) الديوان ٢٠٩ .

(2) المفضليات ٣٨٦ .

(3) شـعره ٣٣ .

(4) شعراء النصرانية ٩٦ .

(5) الديـوان ٢٣٣ .

(6) ديوان الهذليين ٢ : ٥١ .

(7) شعراء النصرانية ٧٤١ .

والطير (لعَمْرُ أَبي الطّير) عند ابي خِراش الهُذَلي(١) ، والقَدَرَ (لعَمْرُ ما قَدَرٍ) عند أوس بن حَجَر(٢) .

وتلفت في القسم بعمر في هذا الموضع عدة امور :

اولهـا : القسم بعَمْرُ الأُموات في قول صخر الغَيّ الهذلي :

لعَمْرُ ابي عمرو لقد ساقَهُ المَنا الى جَدَثٍ يُوزى له بالأَهاضِبِ

واحرِ بهذا القسم ان يكون بربّ ابي عمرو وليس الى عُمر ابي عمرو .

وثانيها : القسم بالطير في قول ابي خِراش الهذلي :

لعَمْرُ ابي الطّير المُربَّةِ بالضُّحى على خالدٍ لقد وَقَعْنَ على لَحْمِ(٣)

فهذا القسم يدفع اي علاقة بين عَمْرو والعُمْر ، فلا يقبل ان يقسم ابو خراش بعمر أبي الطير التي اقامت على جدث خالد تنوش لحمه . قد يقال : وماذا في ذلك ؟ الا ترى الى الشاعر الجاهلي يتغنى بالطير التي تسقط على القتلى ؟ بل الا ترى الى النابغة الذبياني كيف جعل الطير فوق جيش الحارث الجفنيّ تحلق عصائبَ إثر عصائب ، وكيف جعلها من الضاريات الدوارب بالدماء ، فقال(٤) :

اذا ما غَزوا بالجيش حلّق فَوْقَهُمْ عصائبُ طَيْرٍ تَهْتَدي بعصائب
يُصاحِبْنَهم حتى يُغِرْنَ مُغارَهُمْ من الضّارياتِ بالدماءِ الدّوارِبِ

(١) ديوان الهذليين ٢ : ١٥٤ .

(٢) الديـــوان ١٠٦ .

(٣) المربـة : الدائمة التحليق والوقوع .

(٤) الديـــوان ٢ ٤ ـــ ٤٣ .

فأقول : شتان ما هما ، فالنابغة يتحدث عن طير تنوش لحم اعداء ممدوحه وابو خراش يتحدث عن طير تربّ على لحم ابن عمه ، فهذا يمدح وذاك يرثي . ولو ان ابا خراش يحلف بعُمْر ابي الطير لحار رثاؤه تشفيا وليس حزنا وحسرة.

وثالثها : القسم بالقدر في قول أوس بن حجر :

لَعَمْرُ ما قَدَرٍ اجدى بمَصْرَعِهِ
لقد أُخَلَّ بعرشي أيّ اخلال

فقد اضاف أوس (عَمْراً) الى القدر . فأيّ قسم بعُمْر القدر اذا اخذنا برأي علمائنا ؟ وهل انتقل العرب في العصر الجاهلي من القسم بعُمْر الانسان الى القسم بعُمْر الزمان ، فأضافوا زمانا الى زمان ؟

لا إخال إلا ان صخر الغَيّ الهذلي قد اقسم بربّ أبي عمرو صاحب الآجال ، والا ان ابا خراش قد اقسم بربّ أبي الطير — وما ادري اذا كان ابو خراش الوثني يعتقد ان للطير ربا مخصوصا — وكذلك لا اعتقد الا أن أوس بن حجر قد أقسم بربّ القدر وليس بعُمْر القدر .

عَمْر مضافة الى اسم الجلالة

وترد عَمْر مضافة الى اسم الجلالة تصريحاً او كناية غير متصلة باللام ، كقول عروة بن الورد(١) :

فَعيدَكِ عَمْرُ اللهِ هل تعلمينني ... كريماً اذا اسوَدَّ الانامل أزهرا

او متصلة بها ، كقول الاعشى(٢) :

فلَعَمْرُ من جَعَلَ الشهورَ علامةً ... قَدَراً فبيَّن نصفَها وهلالَها

(١) الديوان ٦٤ .

(٢) الديوان ٣١ .

وكقولـــه(١) :

انيّ لَعَمْرُ الذي خَطَّتْ مناسِمُها   تَخْدِي وسيقَ اليه الباقِرُ الغُيُلُ(٢)

وكقوله(٣) :

لَعَمْرُ الذي حَجَّتْ قريش قطينه   لقد كِذْتَهم كَيْدَ امرىء غير مُسْنَد

وكقول الحطيئة(٤) :

اني لعَمْرُ الذي يسري لكعبتهِ   عُظْمُ الحجيج لميقــات يُوافيها

او متصلة بـــ (لا) كقول النابغة الذبياني(٥) :

فلا عَمْرُ الذي اثني عليــه   ومـــا رَفَعَ الحجيج الى إِلالِ(٦)

او متصلة باللام ولا ، كقول النابغة ايضا(٧) :

فلا لَعَمْرُ الذي مسَّحْت كعبَتَهُ   وما هُرِيقَ على الانصابِ من جَسَدِ

أو متصلة باللام و (ها) ، كقول زهير بن ابي سلمى(٨) :

تَعَلَّمــاها لعَمْرُ الله ذا قسما   فاقصِدْ بِذَرْعِكَ فانظر اين تَنْسلِكُ

روي أن رسول الله صلى الله عليه وسلم نهى عن قولَ الرجلَ

---

(١) الديـــوان ٦٣ .

(٢) المناســم : جمع المنسم ، وهو طرف خف البعير . وتخدي : من الوخد ، وهو خطو الابل الواسع السريع . والباقر : قطيع البقر . والغيل : الممتلئات السمان.

(٣) الديـــوان ١٩١ .

(٤) الديـــوان ٢٠٣ .

(٥) الديـــوان ١٥١ .

(٦) الال : قيل هو جبــل عرفــة .

(٧) الديـوان ٢٥ .

(٨) الديـــوان ١٨٢ .

في القسم : لَعَمْرُ اللهِ[1] . وعلّل الزَّبيدي هذا بقوله : لان المُراد بالعَمْر عمارة البدن بالحياة فهو دون البقاء وهذا لا يليق بالله جلّ شأنه وتعالى علواً كبيراً[2] .

واعترف ان عَمْراً هنا لا يمكن ان تكون بمعنى (ربّ) ، وهو المعنى الذي جاز فيما سبق من الاساليب ، ولا يمكن ان تكون بمعنى العُمْر .

واتحول في هذا الموضع الى معنى قد سقته قبل ، وهو (بيت) ، فيكون القسم بعَمْر الله قسما ببيت الله .

ويعزز هذا المعنى كثرة الحديث عن الحج في هذا الموضع ، كما رأينا في ابيات الاعشى والحطيئة والنابغة الذبياني .

عَمْـرَكَ اللهَ

هذا اسلوب قد مخضه النحويون مخضاً شديداً ، ونظروا في نصب عَمْر في عَمْرَك ، ونصب لفظ الجلالة ، ولهم في ذلك آراء قد اجملها ابن الشجري في اماليه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واستميح القارىء عذراً اذا اقتبست نصاً طويلاً لابي علي الفارسي من امالي ابن الشجري ، فهذا المقتبس يظهر مبلغ العنت في جعل عَمْر بمعنى تعمير .

« وقال ابو علي : عَمْرَكَ اللهَ مصدر استعملوه بحذف الزوائد ... واصله بالزيادة تَعْمِيرَكَ اللهَ . الا ترى أن الفعل لما ظهر كان على فَعَّلْتُ في قولك * عَمَّرْتُكِ اللهَ الا ما ذَكَرْتِ لنا *[3] والاصل فيه : (عَمَّرْتُكِ اللهَ

(1) البخاري ، ايمان ١٣ .

(2) تاج العروس ــ مادة عمر .

(3) للاحوص ، وعجزه * هل كنت جارتنا أيام ذي سلم * انظر شعر الاحوص ١٥٠ . وهو من شواهد سيبويه ، وورد منسوبا الى الاحوص في امالي ابن الشجري ١ : ٣٤٩ ، وجاء في المقتضب ٢ : ٣٢٩ من غير نسبة .

تعميراً مثل تعميركَ اياه نفسَكِ) ، أي : سألتُ الله تعميرَكِ مثلَ سؤالِكِ اياه تعميرَ نَفْسِكِ . فالتعمير الاول مضاف الى الفاعل يعني الكاف . قال : الاسمان الآخران مفعول بهما يعني إياهُ نَفْسَكِ . قال : ثم اختصر هذا الكلام ، وحذفت زوائد المصدر »(١) .

وقد احسّ ابن الشجريّ استغلاق راي ابي علي ، فقال شارحا اياه : « ويجب ان ترعى قلبك ما أقوله في تفسير قول ابي علي ، وذلك ان الاصل كما ذكر (عَمَّرْتُكِ اللهَ تعميراً مثل تَعْمِيرِكِ اياهُ نَفْسَكِ) فحذفوا الفعل والفاعل والمفعولين ، فبقي (تَعْمِيراً مثلَ تَعْمِيرِكِ اياهُ نَفْسَكِ) ، ثم حذفوا الموصوف الذي هو (تعميرا) وقامت صفته التي هي (مثل) مقامه ، فبقي (تَعْمِيرَك اياهُ نَفْسَكِ) ، ثم حذفوا زوائد المصدر ، فبقي (عَمْرَكِ اياهُ نَفْسَكِ) ، فوضع الظاهر في موضع المضمر ، أعني وضعوا لفظة (الله) موضع (اياه) ، فصار (عَمْرَكِ اللهَ نَفْسَكِ) ، فحذفوا المفعول الثاني ، فبقي (عَمْرَكَ اللهَ) »(١) .

وقد كفاني النحويون انفسهم مؤونة الاستدلال على ان عَمْراً في هذا الموضع تعني (رَبّاً) ، وذلك في شاهد ذكر السيوطي انه لِمُوَبالِ بن جَهْم المَذْحِجِيّ او لمبشّر بن الهُذَيل الفَزاريّ(٣) ، وهو :

الـم تعلمـي يا عَمْرَكِ اللهَ انني
كريـمٌ على حينِ الكـرامُ قليلُ
وانّيَ لا أَخْزَى اذا قيـل مُمْلِـقٌ
سَخِيٌّ وأَخْزَى ان يُقالَ بَخيـلُ

(١) ١ : ٣٥٠ .

(٢) ١ : ٣٥٠ .

(٣) شرح شواهد المغني ٨٨٤ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والشاهد عند النحويين في (حين) الظرف المبهم عندما يضاف الى جملة اسمية ، وليس في (يا عَمْرَكِ اللهَ) التي يظهر فيها حرف النداء قبل (عمرك الله) .

ولذا اجدني محتاجا الى تقدير (يا) قبل (عَمْرَكَ اللهَ) في قول المرقش الاصغر(١) :

فَعَمْرَكَ اللهَ هل تَـدْري اذا
ما لُمْتَ في حُبِّها فيم تلـوم

فالله عز وعلا هو ربّ صاحبة مَوْبال وربّ صاحب المرقش ، والكلام نداء معترض جاء مفيدا الدعاء .

وخلاصة القول ان عَمْراً في الشعر الجاهلي تدل على (ربّ) اذا اضيفت الى ضمير او الى اسم غير لفظ الجلالة او جاءت في اسـلوب (عَمْرَك الله) ، وتدل على (بيت) اذا اضيفت الى اسم الجلالة لفظا أو كنايـة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

(١) المفضليـات ٢٤٩ .

المصـــادر والمراجـــع

ـ اسماء المغتالين لابن حبيب (نوادر المخطوطات ٦) ، تحقيق عبدالسلام هارون ، البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٧٣م .

ـ الاشتقاق لابن دريد ، تحقيق عبدالسلام هارون ، مكتبة المثنى ، بغداد ، ١٩٧٩م .

ـ الاصابة في تمييز الصحابة لابن حجر ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧٨م .

ـ الاغاني لابي الفرج الاصبهاني ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٥٧م .

ـ الامالي الشجرية لابن الشجري ، دار المعارف العثمانية ، حيدر آباد ، ١٣٤٩هـ .

ـ بهجة المجالس وانس المجالس لابن عبد البر ، تحقيق محمد مرسي الخولي ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ؟

ـ البيان والتبيين للجاحظ ، تحقيق حسن السندوبي ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، ١٩٥٦م .

ـ تاج العروس للزبيدي ، دار ليبيا ، بنغازي ، ؟

ـ تفسير التبيان للطوسي ، دار الاندلس ، بيروت ، ؟

ـ تفسير غرائب القرآن ورغائب الفرقان للقمّي النيسابوري (على هامش جامع البيان) ، بولاق ، ١٣٢٧هـ .

ـ التفسير الكبير للفخر الرازي ، المطبعة البهية ، القاهرة ، ١٣٥٧هـ .

ـ جامع البيان في تفسير القرآن للطبري ، بولاق ، ١٣٢٨هـ .

ـ جواهر الحسان في تفسير القرآن للطوسي ، مؤسسة الاعلمي ، بيروت ، ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ خزانة الادب ولب لباب لسان العرب للبغدادي ، تحقيق عبدالسلام هارون ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ١٩٧٩م .

ـ ديوان الاحوص الانصاري ، جمع عادل سليمان جمال وتحقيقه ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ١٩٧٧م .

ـ ديوان الاعشى الكبير ، شرح محمد محمد حسين ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٥ ، ١٩٥٠م .

ـ ديوان امرىء القيس ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٦٩م .

ـ ديوان اوس بن حجر ، تحقيق محمد يوسف نجم ، دار صادر ودار بيروت ، بيروت ، ١٩٦٠م .

ـ ديوان بشر بن ابي خازم ، تحقيق عزة حسن ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٢م .

ـ ديوان الحطيئة بشرح ابن السكيت والسكري والسجستاني ، تحقيق نعمان امين طه ، البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٥٨م .

ـ ديوان زهير بن ابي سلمى ، صنعة ثعلب ، دار الكتب المصرية ، ١٩٤٤م .

ـ ديوان سلامة بن جندل ، رواية الاصمعي وابي عمرو الشيباني ، المكتبة العربية ، حلب ، ١٩٦٨م .

ـ ديوان عروة بن الورد ، شرح ابن السكيت ، تحقيق عبدالمعين الملوحي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٦٦م .

ـ ديوان قيس بن الخطيم ، تحقيق ناصر الدين الاسد ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧م .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ــ ديوان شعر الحادرة ، تحقيق ناصرالدين الاسد ، مجلة معهد المخطوطات ، المجلد ١٥ ، ١٩٦٩م .

ــ ديوان شعر المتلمس الضبعي ، رواية الاثرم وابي عبيدة عن الاصمعي ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، معهد المخطوطات العربية ، القاهرة ، ١٩٧٠م .

ــ ديوان شعر المثقب العبدي ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، معهد المخطوطات العربية ، القاهرة ، ١٩٧١م .

ــ ديوان طرفة بن العبد ، تحقيق علي الجندي ، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ، ١٩٥٨ م .

ــ ديوان عبيد بن الابرص ، تحقيق حسين نصار ، البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٥٧م .

ــ ديوان عمرو بن قميئة ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، معهد المخطوطات العربية ، القاهرة ، ١٩٦٥م .

ــ ديوان عنترة ، تحقيق محمد سعيد مولوي ، المكتب الاسلامي ، ١٩٧٠م .

ــ ديوان لبيد بن ربيعة ، تحقيق احسان عباس ، وزارة الارشاد ، الكويت ، ١٩٦٢م .

ــ ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧م .

ــ ديوان الهذليين ، الدار القومية ، القاهرة ، ١٩٦٥م .

ــ شرح شواهد المغني للسيوطي ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ شرح المفصل لابن يعيش ، المطبعة المنيرية ، القاهرة ، ؟

ـ شعر تابط شرا ، صنعة سلمان داود القره غولي وجبار تعبان جاسم ، مطبعة الآداب ، النجف ، ١٩٧٣م .

ـ شعر عبدة بن الطبيب ، صنعة يحيى الجبوري ، دار التربية ، بغداد ، ١٩٧١م .

ـ شعر عمرو بن معديكرب الزبيدي ، جمع مطاع الطرابيشي وتحقيقه ، دمشق ، ١٩٧٤م .

ـ شعر النمر بن تولب ، صنعة نوري حمودي القيسي ، المعارف ، بغـداد ، ؟

ـ شعراء النصرانية قبل الاسلام للويس شيخو ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٦٧م .

ـ الصحاح للجوهري ، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ١٩٥٦م .

ـ صحيح البخاري بحاشية السندي ، البابي الحلبي ، القاهرة ، ؟

ـ القاموس المحيط للفيروز آبادي ، البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٥٢م.

ـ الكتاب لسيبويــه ، بولاق ، ١٣١٦هـ .

ـ الكشاف للزمخشري ، البابي الحلبي ، القاهرة ، ؟

ـ لسان العرب لابن منظور ، دار صادر ودار بيروت ، بيروت ١٩٥٥م.

ـ مجمع البيان في تفسير القرآن للطبرسي ، دار مكتبة الحيـاة ، بيروت ، ١٣٠٨هـ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ المحبر لابن حبيب ، تحقيق ايلزه ليختن ستيتــر ، دار المعارف العثمانية ، حيدر آباد ، ١٩٤٢م .

ـ معجم الشعراء للمرزباني ، تحقيق عبدالستار احمد فراج ، البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٦١م .

ـ المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام لجواد علي ، دار العلــم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٦م .

ـ المفضليات للمفضل الضبي ، تحقيق احمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٢م .

ـ المقتضب للمبرد ، تحقيق محمد عبدالخالق عضيمة ، المجلس الاعلى للشؤون الاسلامية ، القاهرة ، ١٣٨٦هـ .

ـ المنمق في أخبار قريش لابن حبيب ، تحقيق خورشيد احمد فاروق ، دار المعارف العثمانية ، حيدر آباد ، ١٩٦٤م .

ـ نسب قريش للمصعب الزبيري ، تحقيق ليفي بروفنسال ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٣م .

ـ نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب لابن سعيد الاندلسي ، تحقيق نصرت عبدالرحمن ، مكتبة الاقصى ، عمان ، ١٩٨٢م .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا المقال بالذات ، او في الكتابة عن الوعي القومي ، أو في الاشياء التي لا تمسها .. فلو انها ظلت تكتب عن البعد الرابع مثلا ، او عن المعاني الرائعة في الشعر الشعبي لظلت كتاباتها على ذلك المستوى من العمق والموضوعية ، ولكنها شاءت ان تقحم نفسها في اشياء لم تحسها فوقعت في مثل تلك التناقضات الساذجة ، ولعل اجمل تناقضاتها قولها : « لعل اصدق الادب قومية هو الادب الذي لا يدري انه قومي » فمثل هذا الاستنتاج المضحك يقودنا الى ان نقول : ان ميزة الفرد العربي هي انه لا يدري انه عربي ولا يدري بعد ذلك انه يكتب ادبا عربيا .. في مسرحية لموليير يقول احد الاشخاص لآخر هازئا ما معناه : ان الكلام ينقسم الى قسمين شعر ونثر وانت تتكلم النثر ، ففرح صاحبه فرحا عظيما وقال : وهل انا اتكلم النثر منذ اربعين عاما ولا ادري !..

ان قبول فكرة ان اصدق الادب قومية هو الادب الذي لا يدري انه قومي تحمل في غضونها نكتة ضخمة لعل الكاتبة الفاضلة لم تقصدها .

وبعد ، فليس هذا كل ما ورد في المقال من استنتاجات خاطئة ولكنا في رأينا قد تعرضنا لاهمها .. ونرجو مخلصين الا نكون قد اغضبنا الشاعرة الكبيرة ، فهي شاعرة ولها مكانتها المرموقة في نفوس الادباء والشعراء العرب ولن يزعزع مكانتها هذه شيء سواء كتبت شعرا قوميا ام لم تكتب .. ولكن الذي نرجوه منها ومن اولئك الادباء الذين يكتبون في القومية وهم لا يحسونها احساسا قويا صادقا ان يتجنبوا الكتابة فيها . حتى يتم التفاعل العميق والتجاوب الصادق بينهم وبين واقعهم ، وحينذاك فقط سيدركون انهم قد وعوا ذاتهم واصبح لوجودهم في الحياة معنى غير زائف ..

بغداد — عبد الله نيازي

حول فعال « المهزومون ومشكلة التكنيك »

بقلم كمال ابو ديب

في مقابلة صحفية مع هاني الراهب مؤلف « المهزومون » بمناسبة فوز الرواية بجائزة « الاداب » .. تحدثنا عن ابعاد المعالجة الروائية .. حديثا صريحا .. وناقشنا قضية « التكنيك » فيها (١) كما ناقشنا مضامين الرواية بشكل مفصل ، وقد احطت بظروف الرواية احاطة تكاد تكون تامة .. سواء من خلال صداقتي مع هاني .. والاوقات الطويلة التي عشناها سوية ، اومن خلال حياتي مع ابطالها جميعا .. واطلاعي التام على اعماقهم النفسية .. ومشاكلهم الحياتية ، التي تغلغل فيها المؤلف بعمق ، وكشفها في روايته « المهزومون » واعتقد بان هذا يسمح لي بان اناقش ناقدا احب ان يكتب عن « المهزومون » في الاداب ويصمها باشياء تكاد تكون كاشفة لتهجم عميق ولهجة عدائية عنيفة .

قال الناقد : « ان الفكرة الرئيسية التي تدور حولها « المهزومون» هي حب « بشر » « لسحاب » ، ولكننا نظلم هاني الراهب اذا قلنا انه لايقدم غير هذه الفكرة ، بل ، على العكس ، ان في روايته اشياء كثيرة وقصصا عديدة ، ولكن المهم ان نعلم ما مدى ارتباط هذه الاشياء بالفكرة الرئيسية ومساهمتها العضوية في بناء الرواية » ..

ومن هنا بالذات ينطلق السهم الخاطيء من جعبة الناقد ، ذلك ان تحديده للرواية بهذا الشكل الضيق .. ومحاولته لاستقصاء الافكار والقصص التي يراها ثانوية .. ومحاولته لتبني « مدى ارتباطها بالفكرة الرئيسية ومساهمتها العضوية في الرواية » .. هو مكمن الخطأ ...

فالخطأ ينبع أولا من تحديده للفكرة الرئيسية « بانها قصة حب بشر لسحاب » .. وهذا ماقاده الى الحكم الخاطيء على الاحداث الاخرى.. حيث رأى ان موت الام ، برغم اعترافه بروعة الفنية ، شيء دخيل على الرواية .. وغير نافع للبناء العضوي بل ومضر لانه يكشف ، لصدقه الحار ، افتعال المواقف الاخرى ..

ف « المهزومون » ليست ، كما فهم الناقد قصة حب بشر وسحاب .. بل ليست هذه الفكرة الرئيسية فيها .. انها قصة جيل كامل .. جيل رافض ، حمل صليبه وهو واثق من ان رفضه سيجعل منه جيل الذبيحة..
وهو واثق من رفضه سوف يصطدم بموروثات اجيال السكارى .. وسوف يؤدي بالتالي الى صراع عنيف يأبى هو فيه ان يستسلم ويتراجع ويأبى المجتمع الذي ينخر فيه الدود وموروثات العفونة ان يعترف له بقيمة رفضه .. ثم هي قصة هزيمة هذا الجيل ، هزيمته « التي ليست هي الا نتيجة للالتحام الاول بينه وبين مجتمعه وبين طبيعته التي رباها فيه هذا المجتمع ، وبين ذلك الفراغ العقلي الذي يشعر به بعد فقد ايمانه ، فالانهزام ، خصوصا انهزام بشر ، كان نتيجة لمحاولته خلق مفاهيم جديدة للقيم السابقة ، لمحاولته اعطاء كل حادثة قيمة تتمشى مع فرديته وكونه جديدا » انها « قصة شباب يشعرون بانهم مجردون عن قضية يحملونها ، وانهم في هذا السن الوثاب « وهم شباب جامعة » مطلوب منهم ان يكونوا بلا عمل يقومون به ، لذلك حاولوا كسر الطوق الاجتماعي والسياسي الذي ضرب حولهم ، ليطردوا عنهم ذلك الهرم النفسي الذي ابتدأ ياخذ بتلابيبهم » ..

هكذا نكون قد انكرنا ان الفكرة الرئيسية هي حب (بشر وسحاب) ونكون قد تخلصنا من الخطأ الفاحش الذي وقع فيه الناقد ، اذا انه بهذا يحكم على الرواية كلها بالفشل .. حين يحاول ان يجد « مدى تغذية الحوادث كلها للفكرة الرئيسية » .. وهو لن يجد شيئا ، لانه اخذ الفكرة الرئيسية وحددها بشكل خاطيء .. اذ في هذه الحالة ما هي قيمة حب (فايز لواحة) او (واحة لبشر) او لماذا يتدخل دريد وصالح في القصة او ما هو السبب الذي من اجله ادخلنا ملك وهلال فيها ؟! كل هذه الاشياء لا يبقى لها لزوم في حالة كون الفكرة الرئيسية قصة حب « بشر وسحاب » ..

اذن حب « بشر وسحاب » لم يكن الا احدى الزوايا التي حاول هاني ان يعبر بها عن قصته ، عن فكرته الرئيسية التي شرحناها سابقا .. والمأخوذة من كلام هاني بالذات لي ، وهي تماما ، مع تفاوت في القيمة ، زاوية تعبيرية مثل قصة فايز وواحة ، وواحة وبشر ، وصالح ودريد وغيداء ، وهاني ـ بشر واخوته وموت امه .. ان كل حدث من هذه الاحداث يشكل زاوية التقاط تعبيرية تزيد من قيمة القصة وتزيد في كشف اعماق الابطال .. مثلا ، لناخذ قصة الام التي رآها الناقد، زيادة لا لزوم لها .. انه ببساطة يستطيع ان يكتشف ان قيمتها تنبع من رد الفعل العنيف الذي احدثته في نفس البطل .. انه يستطيع، بعد ان يفهم ان الرواية ليست رواية « حادثة » بقدر ما هي رواية « شخصية » ان يرى لموت الام قيمة في الكشف عن أعماق واحة حينما تموت ، ويكون قد اخبرها بانه دفن امه في التلة الشرقية الباردة ، رمز البطولات والنقاء ، فتوصي هي بأن تدفن في التلة الشرقية الباردة ، هذا بالرغم من ان موت الام سابق لموت واحة .. (١)
الشيء الثاني الذي نناقشه هو وقوع الرواية في الذهنية التجريدية ..

قال الناقد عن شخصية سحاب ، مستشهدا على وقوع الرواية في الذهنية التجريدية « انها شاحبة الى حد مريع ، اننا لا نعلم شيئا عنها من حياتها هي وتصرفاتها هي . كل ما نعلمه عنها يأتينا من خلال اذهان الابطال الاخرين ، او من خلال المناقشات القديمة الباردة ، او

(١) راجع مجلة « المعارف » العدد الثاني شباط ١٩٦١

(١) راجع مقال حيدر حيدر « موت الام » في نفس العدد

من خلال الالسنة التي تريد ان تنال من سمعتها ، اي انها لا تتكشف لنا من خلال الحدث بل من خلال الحوار ، والحوار الفكري الصرف ، اننا نعرف افكارها مثلا من خلال المناقشة التي جرت بين طلاب الجامعة في قاعة الموسيقى حول الخجل في علاقات الجامعيين)) ..

ونحن نسأل الناقد ما هو ((التصرف)) بالنسبة للشخصية القصصية .. أليس الحوار ((تصرفا)) ، أليست الحركة ((تصرفا)) ، أليس تفاؤهما في المكتبة والصف وغرفته، وعلى ضفة النهر، ومناقشاتهما ودعوته لها الى الحفلة ، وذهابها الى مصر ، وتجولها هناك ، أليست كل هذه الاشياء من تصرفاتها هي ؟!.. اذا كان نعم .. فكيف يقول انها لا تتكشف من خلال ((تصرفاتها)) هي ؟!.. ثم هل يعني ان الرسم بالحوار عيب في القصة ؟!.. ثم يذكر خطبتهما الطويلة ويقول .. انا اعلم ان مثل هذه الخطبة الطويلة لا تكفي وحدها دليلا على ذهنية الرواية ، ولكن الشخصية الروائية تقع في الذهنية والتجريد عندما لا يكون لدى الكاتب من وسائل يقدمها بها الينا غير هذه الخطب ؟!..

ترى ألا يتناقض مع نفسه هنا ؟!.. يقل هنا ((ان ليس لدى الكاتب وسيلة الا هذه ((الخطب)) بينما قال سابقا ((انها تتكشف لنا من خلال اذهان الابطال الاخرين او من خلال المناقشات الفكرية الباردة، او من خلال الالسنة التي تريد ان تنال من سمعتها)) .. ترى أليست هذه ((وسائل اخرى غير الخطب ، يملكها هاني لكشف شخصية سحاب)) ثم أليست تصرفات سحاب في الصف ، وطلب المحاضرات ، وموقفها عند حضور ابن خالتها ، وتلقيها لاحتوائه فخذها بين فخذيه و(تصرفاتها) التي عددناها سابقا .. كشفا لخطأ الناقد في ادعائه بأن الكاتب لا يملك غير هذه الخطب ليكشف لنا الشخصية ، ثم أليس نفينا لرأيه واثباتنا بأنه يملك وسائل غير الخطب ، نفيا لرأيه بأنها وقعت في الذهنية لانه هو يقول ((ان الشخصية تقع في الذهنية حين لا يكون لدى الكاتب من وسائل غير الخطب يكشفها بها لنا)) ..

ثم هل لنا ان نسأله لماذا اثبت الخطبة بهذا الشكل مع انها متقطعة .. وغير متصلة هكذا في الرواية ؟!.. ثم لماذا لم يتحدث عن جو الخطبة . حيث كانت سحاب سكرانة .. ومن المفروض فيها ان تنطلق وتثور بهذا الشكل العنيف لتحاول ان تنفس عن صدرها ، ولتبرر الف موقف لها بالنسبة لبشر ؟!

اما قوله عن امتداد الذهنية الى المواقف من الشخصية ، واستشهاده بتقيؤ بشر في حفلة المولد فأنا لا استطيع ان أفهم كيف فصل بين ((بشر)) الشخصية في الموقف وبين الموقف .. اما استغرابه لتقيؤ بشر فلن اجيب عليه لانني استغرب كيف أن الناقد لا يدرك بأن وراء تقيؤ البطل هنا عشرين عاما من حياة وتطورات واحداث وكفر وايمان ومقت لرجال الدين وحركاتهم وهيئتهم المزرية في موقف كهذا.. وانه ليس وليد قراءة لسارتر او كولن ويلسون .. او لانه ((اراد ان يدين هذا النوع من الحفلات)) ذلك لان وصفه للحفلة ولرجال الدين كان كافيا ، بحد ذاته لادانتنا بل كافيا ليجعل القارىء يتقيأ ، استغرب كيف لم يدرك جورج طرابيشي ان وراء (غثيانه) عمرا كاملا لشاب ملحد، متطور ، جامعي ، شاك في كل شيء، متمزق، عاتب، ثائر على موروثات اجيال السكارى ، والدين، والشيوخ ، شاب يأتي الى حفلة المولد ليجد ((تلوي البطن والرغوة والسكر و..و..!!..)) ثم لا يتقيأ ، غريب!..

اما عن رأيه في ان ازمة بشر ازمة جنسية قبل كل شيء .. فيكفي ان اقول له انه اجرم بحق ((المهزومون)) وبحق جيلنا بأكمله.. لان ازمتنا يا عزيزي ليست ازمة جنسية بقدر ما هي ازمة وجود ضائع .. وشباب بلا قضية .. ولا نبي جديد .. ولا ايمان .. ولا قيم انسانية ولا مجتمع يفهم ازمتنا الحقيقية ، او يقدر بأنها ليست ازمة جنسية فحسب ..

ثم كان ينتفي لدى الناقد شيئان هما ذهنية الرواية ((في رفضه لامتلاك جسد ثريا)) و((كون ازمته ازمة جنسية)) لو لاحظ انه كان يشعر مع ثريا بنوع من الشعور الانساني الذي يخلقه فيه كونها اصبحت عادية ، عنده شيئا لازما لحياته ، تغسل، تكوي، تطبخ، تحن عليه، تحقق له اطمئنانا نفسيا طيبا ، ثم صاحبة مشكلة ينفس بها من حقده على المجتمع الذي هو ثائر عليه والذي هو خالق مشكلتها ، وهكذا ، لو لاحظ انه لم يمتلكها الا عندما سكر وشرب نبيذا وجوزا .. لفهم أشياء كثيرة ثم كيف يكون بشر في جميع مواقفه حريصا على ان يظهر بمظهر الانسان الاخلاقي الذي لا تعيبه شائنة ، كما قال الناقد، وهو الانسان الرافض الذي يقول ((ان كل القيم تنبع عني انا ،)) والذي يقول ((ان الزنا في رأيي لا يشكل تلك الجريمة الاخلاقية ، بل هو نوع من الاستجابة الانسانية اذا صدر عن ارادة المشتركين به ، ولا يعد جريمة ساعتها لان كل ما هو في طبيعة الانسان قانون ..)) كيف يحدث ما قاله الناقد ، وهو ـ بشر ـ الانسان الذي يتزوج من مطلقة ، (عاهرة) في عرف المجتمع .. ثم امام من يحرص على الظهور بمظهر الانسان الاخلاقي ما دام يرى ان المجتمع صفر ؟..

يبقى شيء مهم اخيرا .. هو نفي الناقد لصفة الواقعية في الرواية بل وتجهيله للكاتب بهذا المبدأ .. وردا على كل ما قاله في هذه الفقرة اقول له :

حول رفضك لقبول شخصية ملك التي تتحدث مع ((سلفها)) بتلك الطريقة أنصحك بان تأتي لنعيش مع براءة الناس الطيبين وشرفهم في القرية .. وانا اكتب اليك الان من قرية انا ابنها .. واسمح لي ان اقول انني خبير اكثر منك .. بها .. وان استنكارك لها يصح تماما في قولك ((انها لا وجود لها في عالم دمشق)) .. وهذا صحيح لانك انت سابقا استغربت وجود نوع من الشعور الانساني في علاقته بثريا ورفضه لتملك جسدها هي ولسحاب وواحة .. وانت من عالم دمشق بالذات !..

كمال ابو ديب ـ صافيتا

عدد ((الاداب)) الممتاز

تقدم ((الاداب)) في مطلع العام القادم ، ١٩٦٢ ، على مألوف عادتها كل سنة ، عددا ممتازا في موضوع :

الاتجاهات الفلسفية في الأدب المعاصر

وسيكون حافلا بالدراسات العميقة التي تتناول بحث مختلف النزعات الفلسفية كما تظهر في الاثار المعاصرة للاداب العالمية .

كمال أبو ديب :

حول كتاب ، «الاستشراق» لِـ أدوارد سعيد .

المعرفة والسّلطة

— ١ —

يمثل[١] كتاب إدوار سعيد **الاستشراق** جزءاً من ثورة جديدة في الدراسات الانسانية تضرب جذورها في الماركسية والثورة الالسنية والبنيوية ، وما يكاد يكون مدرسة جديدة من « التاريخ الجديد » تنتسب بعمق الى أعمال **ميشيل فوكو** بشكل خاص . وتتكثّف في هذه الثورة منطلقات متعددة لعل أهمها أن يكون مفهوم جديد **للقوة** والشبكة الخفية من **علاقات القوة** التي تنسجها **المعرفة** متجسدة في **الانشاء** الكتابي ، ومفهوم «**سياسيّة** العلاقات الانسانية بكل أشكالها ، وسياسيّة المعرفة ، وسياسية البحث . وإذ تسيِّسُ هذه الثورة الفكرية الوجود الانساني الى درجة تفوق حتى ما فعلته الماركسية في تصورها «**لاقتصادية**» الوجود الانساني ، فانها تبدأ باضاءة منابع ومكامن للقوة ظلت حتى الآن خارج نطاق الدراسة السياسية — الفكرية ، مضيئةً العالم إضاءة جديدة وطالعةً ، أحياناً كثيرة ، بكشوف باهرة فعلاً ، كشوف يبدو أنها قادرة ، في النهاية ، على تكوين **علم آثار جديد للمعرفة الانسانية** اذا كان لي أن أستعير عنوان كتاب **فوكو** التأسيسي في هذا المجال وأحوِّره قليلاً .

وينصبُّ هذا التثوير للمعرفة حتى الآن على رَجِّ الثقافة الغربية وكشف آلية

---

(١) هذه المقالة جزء من المقدّمة التي وضعها **كمال أبو ديب** لترجمته العربية لكتاب : «الاستشراق» ، والتي تصدر قريباً .

السلطة والسيطرة والقوة والتلاعب التحكمي فيها ، والآلية التي بها يمارس ما سأسميه «الداخل» — اي المؤسسة التي تمتلك السلطة — السيطرة المطلقة على «الخارج» — موضوع السلطة. وتتشكل علاقة الداخل الخارج في مظاهر تعبيرية مختلفة لبنية أساسية. فلئن كان «الخارج» في نظام ميشيل فوكو هو المصابون بالشذوذ والانحراف، أو المرأة ، أو الجنسيّة ، إنه في عمل **سمير أمين** مثلاً — مع أن الوشائج بين عمله وبين عمل **سعيد وفوكو** لا يمكن تبيّنها بسهولة الآن — هو «الهامش» — دول العالم الثالث — ، وهو في عمل **ادوارد سعيد** «الشرق». أما الداخل فانه ، على التوالي ، **العقل** (اي الغرب) ، **المركز** (الغرب) **والاستشراق** (اي الغرب أيضاً).

— ٢ —

ليس كتاب **أدوار سعيد** ، اذن ، دراسة للاستشراق ، واذ أكتب هذه الجملة فانني أبدأ من موقع **متطرف** ، من أجل أن أشرع في **تعديله** في فقرات لاحقة. ليس دراسة للاستشراق بوصفه تاريخاً ، وشخصياتٍ ، وأحداثاً ، وما هو — كما تصفه صاحبة الترجمة الفرنسية التي ظهرت حديثاً للكتاب — بدراسة للشرق «كما خلقه الغرب». بل هو اكتناه غَوْريٌّ ، صارمٌ ، مشبوب أحياناً ، لكنه دائماً على درجة مدهشة من حدة اللمعة الفكرية ، ونفاذ الحدس ، وجوهرية التحليل ، لأسئلة جذرية في الثقافة والانسان. أسئلة تدور حول مفاهيم «الحقيقة» و«التمثيل» ، القوة وعلاقات القوة ، وعي الذات والآخر ، حول التصورات التي ينميّها الانسان لذاته وللعالم ، والتمييزات التي يقيمها بينه وبين الآخر. وهو أيضاً دراسة في الآلية التي تتصلب بها هذه التصورات والتمييزات الى **معرفة** ، معرفة تغدو — حين تتم في سياق القوة والسلطة سياسياً واقتصادياً وثقافياً — **إنشاء يدّعي لنفسه مقام الحقيقة ، ويحجب بشكل مطلق حقيقة كونه تمثيلاً** لا أكثر ، حقيقة كونه يجسّد وعي الذات للآخر أكثر مما يجسّد الآخر ؛ إنشاء ذا طاقة مولِّدة للذات تفعل ضمن شروط نابعة من الذات المعاينة بالدرجة الاولى ، ثم من الآخر ، موضوع المعرفة ، بدرجة ثانية أو ثالثة فقط. ثم إنه اكتناه **للطغيان** الذي يمارسه الانشاء : على الثقافة التي تشكّل فيها أولاً ، ثم على الآخر ثانياً ، وللعلاقة وحيدة الاتجاه تقريباً التي تنمو بين الانشاء — الثقافة وبين الفرد المنشيء الذي يكتب ، ويتصوّر ، ويفكّر ضمن هذا الكون

الانشائي بموضوع المعرفة ، الاخر. **والاستشراق ، أيضاً** ، طرح — عبر اكتناه هذه العلاقة — لأسئلة باهرة في التكوين الفكري ، والثقافي والنفسي ، لعل **أهمها** أن يكون ١ — امكانية الابداع والاصالة ، بالمعنى الذي يكتسبه الابداع والاصالة في النظرة الرومانسية اليهما مثلاً ، و٢ — إمكانية التحرير من طغيان الانشاء — الثقافة والخروج عليه في معاينة الآخر حتى من قبل مفكّرين يكون منظورهم الأساسي رفضاً للثقافة السائدة التي ينبع منها الانشاء. وفي هذا السياق ، يمكن لدراسة **ادوارد سعيد لماركس** أن تدّعي لنفسها تميزاً منظورياً ودلالات لا تمتلكها اي معاينة سابقة **لماركس** وموقفه مما نسميه الآن العالم الثالث. ذلك أن **أدوارد سعيد** يرى **ماركس** ، الى درجة مطلقة تقريباً ، ضحية لطغيان الانشاء الذي يلجم ما يفترضه تعاطف **ماركس** الأساسي مع «البؤساء» ثم يدفعه في مجاري الرؤية الاستشراقية ليصوغه في النهاية خيطاً آخر من خيوط الانشاء الاستشراقي.

مشروع **أدوارد سعيد** ، اذن ، هو اكتناه للمعرفة ، والسلطة ، **والطغيان** الذي يمارسه الانشاء ، ولعلاقات القوة التي يجسدها بالطريقة نفسها التي يمثّل بها عمل **ميشيل فوكو** اكتناهاً لهذه الاسئلة بالاشارة الى شرائح ، أو حيزات ، معينة من المجتمع الغربي . **وعمل فوكو** ، قبل أي شيء آخر ، يدين عمل **سعيد** ، كما يشير هو لكنما الى درجة أعمق بكثير مما توحي به إشارته العامة الى هذا الدين ، **أو** اقتباساته الجزئية المحدودة من عمل **فوكو**. إن البنية الفكرية التي تصوغ منظور **فوكو** ، والتصورات الأساسية التي يتكون عمله في بؤرتها ، والمصطلحات التي تُفْعِم نظامه الفكري بحيوية وغورية طازجتين ، بل ومنهج التحليل والموقف الوجودي هي البنية ، والتصورات ، والمصطلحات ، والمنهج ، والموقف ، التي يتشكل في بؤرتها منظور **سعيد** وتحليله في **الاستشراق** ، ولم أقل للاستشراق. لقد أصبحت مصطلحات كالتالية علامات مميزة لعمل **فوكو** ، وهي الآن تَسِمُ عمل سعيد : «الحقيقة» و«التمثيل» و«القوة» و«علاقات القوة» ، و«المعرفة» ، و«السيطرة» ، و«التشكيل» ، و«التكتيك» ، و«الاستراتيجية» و«الانتاج» ، و«التوثيق» و«الازاحة» و«الاقتصاد» و«الاقصاء والاستثناء» ، و«الافراط» ، و«التقنين» و«إرادة القوة» و«إرادة الحقيقة» ثم ، طبعاً ، مفهوم **الانشاء** الجوهري.

بيد أن أهم هذه التصورات قد يكون التصور الكلي لتجسد علاقات القوة

وممارسة السيطرة في مفهوم المَعْجَبَة والاستعراض: حيث يكوِّن موضوع القوة (الادنى، المستضعف) مادة استعراضية صامتة على مسرح ما، مادة تمثّل استعراضيتها في الوقت نفسه نمطاً من العقوبة التأديبية التي يمارسها المستعرض (الأعلى، الأقوى). بحيث تصبح العقوبة التجسيد الأسمى لقوة السيد وسيادته. وهكذا ترتبط القوة، في أعلى صورها، بامتلاك القدرة والطاقة على تقديم مَعْجَبَة: فرجة مثيرة مفرطة. هكذا يمارس **العقل** استعراض **معجبة** الجنون، ويمارس **المستشرق** (را. وصف فلوبير لمعجبة الشرق مثلاً) استعراض **معجبة** الشرق(٭).

بيد أن ما **أقوله لا** يقلل من **أهمية** عمل **سعيد أو** من «**أصالته**»، دون تجاهل للمنظومة التي يطرحها هو عن «الاصالة» والابداع. **فالأهمية والأصالة لا** تنبعان من ابتكار **المصطلحات** والتصورات فحسب، **بل** من القدرة على **أمرين**: ١ — تمييز **الظاهرة الثقافية أو** الفكرية، أو **السياسية**... **الخ** التي يتيح استخدام **المصطلحات** والتصورات إضاءتها الى درجة لم تَضأ اليها، وبصورة لم تحدث فيها، من قبل، ٢ — اعطاء التصورات والمصطلحات، عبر إضاءة كهذه، صفةً اكثر شمولية وجذرية من حيث هي أداة تحليلية لفهم الانسان والثقافة والمجتمع والعلاقات المكوِّنة للبنى الأساسية فيه. ومن ثمَّ، فان عمل **سعيد** — الذي يحقق كلا النقطتين بتفوق — **يوازي** عمل **فوكو ولا ينقله**، ويوازيه بأن يميز الحقل (الظاهرة) الذي تحتاج إضاءته بفذاذة الى استخدام هذه الأداة التحليلية، ثم بأن يظهر قدرة الأداة على اقتناص بنى أخرى وتفسيرها غير البنى التي درسها **فوكو** بنى ربما كانت أكثر **علائقية** في فهم العالم الحديث لأنها أكثر شمولية وانشباكاً في العالم، اذ تتناول فُصْلَتَيْنْ منه (الشرق والغرب) كان تفاعلها عبر القرون العشرين الأخيرة، على الأقل، المكوِّن الأساسي لبنية الحضارة كما نعرفها اليوم، وقد يكون هذا التفاعل المكوِّن الأساسي للحضارة، أو لانهيار الحضارة، في المستقبل.

(٭) ولا تعني نسبة هذه المفاهيم الى نظام **فوكو** ابتكاره لها، بل تشير إلى أنها مكونات أساسية لهذا النظام. وعن هذه النقطة في عمل فوكو، راجع:

Donald S. Bouchard, *For life and action: Foucault, spectacle, document;* The Oxford Literary Review, vol. 4: 2. 1980, pp. 20 - 28

—٣—

أين هو الاستشراق اذن في عمل **ادوارد سعيد**؟

إنه ، ببساطة ، المادة التاريخية والحيّز المميز من ثقافة الغرب اللذين يتناولها بالتحليل ، انه الحالة المعيّنة التي يعانيها ، أو بشكل خام ، المثل الذي يركّز عليه منظوره التحليلي النقدي، بوصفه «الخارجي» و«والمُقصى المستثنى» و«المستعرَض الصامت» و«المعجبة المثيرة» **أمام داخل** يمارس استعراضه وإقصاءه وتمثيله . اي أن الاستشراق في نظام **سعيد** هو المعادل الفعلي للمادة التي تتمثل في نظام **فوكو** في الجنون ، أو المرأة ، أو الأطفال أو المنحرفين ، أو أخيراً ، الجنسيّة .

بدأت من الموقع المتطرف **لأخلّص «الاستشراق»** من الفهم السيّىء بشكل عام الذي به **فُهِم** في الغرب حتى الآن — رغم الضجة الهائلة التي أثارها والحماسة الكبيرة التي تلقته بها بيئات مختلفة من القراء ، في الجامعات وخارجها [وبين أبرز الأمثلة على سوء هذا الفهم مقالة مراجع **لوموند** (٢٦ تشرين الأول ١٩٨٠)] **ولأنني** مشروعية التهليل الذي قوبل به باعتباره هجوماً عنيفاً على الاستشراق وفهم الغرب العنصري المتحيز للشرق ، من جهة ، والاعتراضات الضيِّقة التي أثيرت عليه بدعوى أنه لا يذكر فلاناً أو فلاناً من المستشرقين الذين وقفوا من العرب موقفاً «**أفضل**» ، أو المدرسة الفلانية ، وما الى ذلك ، من جهة أخرى . وهي اعتراضات كانت تكون مشروعة لو أن الكتاب كان تاريخاً للاستشراق ورجالاته أوْ رصداً للشرق كما تصوّره الغرب و«لحقيقيّة» هذا التصور ، وانطباقه على الشرق الفعلي الواقعي . وكتاب سعيد ليس أيهماً ، وهو بشكل خاص ليس الثاني منهما .

فهو ليس دراسة للشرق بوصفه واقعاً يمتلك الخصائص أ ب ت ج ع ق ومحاولة لرؤية كيفية تجلي هذا الشرق ، بخصائصه المذكورة ، في الغرب .

اي : هل يتجلى الشرق في مرآة الغرب بوصفه يمتلك الخصائص أ ب ت ج ع ق ، أم أنه يمتلك خصائص أخرى هي أ ب د ذ ع م : بينها ما هو **صحيح** (وهو النادر) وبينها ما هو خاطىء (وهو الغالب)؟

كتاب **ادوارد سعيد** لا يدور على دقة تصور الغرب للشرق ، بما هو فضاء

جغرافي ثقافي متميز، وصحته. بل إنه، كما قلت، لا يدور على الشرق — بل انه لينفي وجود الشرق. إنه كتاب عن الغرب وإشكالاته الفكرية، والخلخلة الجوهرية في ثقافته، والمفارقات الضدية الأساسية التي تقوم فيه بين ما يعتبره مبادىء لتطوره الحضاري، والبحثي، والعلمي وبين الطريقة التي يعاين بها الآخر — حين يكون هذا الآخر الشرق — وحين تتم هذه المعاينة في إطار القوة والفوقية والسلطة — وهي طريقة تبدو خالية من أي من هذه المنطلقات الأساسية لحضارة الغرب، خاضعةً لا للفكر النقدي الذي يمارسه الغرب في فهم ذاته، بل لفكر آخر مصدره الانشاء الاستشراقي المتشكّل المتصلب والذي تأسس في إطار معطيات ومنطلقات أخرى غير المنطلقات الاولى، منطلقات لا يمكن أن تكون الأولى أو تنبع منها لأن الظاهرة التي تتناولها مختلفة، والشروط التي يتم فيها التناول مختلفة أيضاً، والعلاقة التي تتشكل بين المعايِن والمعايَن (الذات — الذات في الحالة الأولى / والذات — الآخر في الحالة الثانية) مختلفة جوهرياً أيضاً بين الحالتين.

واذا كان ثمة من إشكالية في كتاب ادوارد سعيد فانها ما يلي:

ضمن المنطلقات التي استخدمها في التحليل، والشروط التاريخية لنشأة الاستشراق وتطوره، بل ضمن معطيات تصور الأنا للآخر، وطبيعة التمثيل — كل تمثيل، في اي زمان ومكان — هل كان يمكن أن يكون الأمر على غير ما كان عليه؟

هل كان يمكن للتمثيل أن يكون من نمط أخر؟

كل تمثيل — كما يشير **أدوارد سعيد** نفسه — يقوم على تمايز، وكل تمثيل يكتسب صلابة «الحقيقة» المولدة لذاتها: اي لتمثيلات جديدة ذات طبيعة تراكمية توثيقية. فهل كان ثمة من إمكانية لقيام **نمطين** مختلفين لتمثيل الشرق في الغرب؟

والاجابة هي بالنفي: لا يمكن ان يكون التمثيل الغربي للشرق على غير ما هو عليه. لأن الشروط التاريخية والاقتصادية والثقافية والفكرية التي صنعته هي ما هي. ثمة حتمية تاريخية تحكمه، وتحكم حتى مفكرين من طراز **ماركس** فيه؛ وما يتضمنه هذا القول هو أن **تغيّر** هذا التمثيل هو أيضاً خاضع لحتمية تاريخية: أي أنه مشروط بتغيرات جذرية في بنية الغرب، وفي علاقة القوة والسلطة القائمة بينه وبين الشرق.

بيد أن ذلك لا يقلّل من أهمية كتاب **سعيد**، لأن ذلك في طبيعة العمل التحليلي العلمي: فأهمّيته تنبع من أنه استطاع تمييز هذه الشروط وتحديدها وكشف البنية التي أدت الى تبلورها وطغيانها، واكتناه الحتمية التي حكمتها، وشروط التغير التي مارست فاعليتها عليها —حيث كان ثمة من تغير— بالضبط كما أن عمل الفيزيائي لا يصبح أقل أهمية لأن المادة التي يحللها ويكشف تركيبها لا يمكن أن تكون قد تركبت إلا بهذه الطريقة المحدّدة.

— ٤ —

غير أن **الاستشراق** هو، أيضاً، دراسة قد تكون أهم ما كتب حتى الآن، داخل «حقل» الاستشراق وخارجه، عن هذه الظاهرة العجيبة (تكريس الغربي نفسه لدراسة الشرق)، التي لم ينشأ لها معادل معروف عبر تاريخ الثقافة، كظاهرة تخص الغرب والشرق:

الغرب بوصفه أولاً —ردة فعل مشروط بمعطيات تاريخية دينية وفكرية واقتصادية، للشرق ٢ —خالق التصورات والمناهج التي عوين من خلالها الشرق، والتي جسدت تيارات فكرية وعلمية ومنهجية أساسية في الغرب نفسه، لا في الشرق؛ والشرق باعتباره الجوهر السرمدي، الموحَّد المتناغم، الكلّي، الذي لا يسمح بنشوء ملامح فردية أو حركات تاريخية فيه: الشرق اللّا—تاريخي، اللامتغير، الشرقي، صفة. والصفة **ثبات** للخصيصة في الموصوف. وعلى هذا الصعيد، فان **الاستشراق** يكشف المكونات الجوهرية لبنية فكرية فذة: الظاهرة التاريخية التي اكتسبت، هي بدورها، شيئاً من طبيعة اللاتاريخي، السرمدي، اللامتغير الذي نسبته الى موضوع دراستها. وهكذا فان الاستشراق لا يكشف فقط فاعلية المعاين في المعايَن، أي الطريقة التي يشكل بها منظور محدد ذو بنية معينة الموضوعَ الذي يعاينه ويصوغه، بل انه ليكشف كذلك فاعلية المعايَن في المعايِن، اذ يجلو أن عملية الفاعلية ثنائية الاتجاه، بمعنى أن الموضوع المعايَن يبدأ بصياغة المعايِن على صورته التي يتمثلها ويقوم بتمثيلها المعايِن. هكذا يصبح الاستشراق (البنية الفكرية الغربية) ممتلكاً للخصائص التي عاينها في الشرق (البنية الفكرية اللاغربية). وتصبح المعرفة بالشرق وشرقنته، جزئياً، شرقنة للذات والمنهج الغربيين كذلك.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولعل قيمة كتاب **ادوارد سعيد** الفائقة ان تكمن في هذا الكشف (الذي لا يقرره سعيد بهذه الصورة والى هذه الدرجة الواعية) على الأقل بقدر ما تكمن في كونه يكشف ان الغرب تصور الشرق ودرسه تصوراً استعمارياً عرقياً، **فوقياً**، متجذراً في القوة واتحاد القوة بالمعرفة، والانشاء الذي ولده ذلك كله. وأن الشرق لم يكن، في وعي الغرب، **الآخر الخارجي فقط**، بل امتداداً أيضاً للشاذ، والمنحرف، والمجنون، والمستضعف داخل الغرب: اي **للآخر الداخلي** أيضاً.

— ٥ —

يطرح ادوارد سعيد منظومة أساسية هي أن الشرق «كيان مشكّل مكون»، لا حقيقة من حقائق الطبيعة، وأن مفهوم وجود فضاءات جغرافية، ذات سكان محليين، مختلفين جذرياً ويمكن تحديدهم على أساس ديني أو ثقافي أو عرقي خاص ومتّسِقٍ مع ذلك الفضاء الجغرافي، هو مفهوم قابل للنقاش المطول. بيد أن ما لا يقرره كتاب **سعيد** بوضوح هو أن الغرب، من المنطلق نفسه، هو «**كيان مشكل مكون**» أيضاً. ولا يحجب هذه الحقيقة سوى غياب منظور خارجي لمعاينة الغرب وكون الغرب، حتى الآن، هو صاحب المنظور الفعلي الوحيد في دراسة ذاته. أي أن الغرب بحاجة الى معاينة باعتباره كياناً مشكّلاً. ولعل بين أهم ما قدمته الماركسية أنها حاولت ان تشكل منظوراً لمعاينة الغرب لا في إطار كونه «غربياً»، بل في إطار تجسيده لمرحلة تاريخية معينة من تطور علاقات الانتاج تتجسّد فيها لاوجدانية الغرب وأحاديّته وتناسقه، بل انشراخه وانقسامه على ذاته وضمن ذاته. لكن كون كلا الشرق والغرب كياناً مكوناً يعجز عن إلغاء الميل الى التصنيف الجغرافي (الذي يبدو ظاهرة تنتمي الى بنية العقل الانساني) بدليل أنني في اللحظة التي أنني فيها وجود الغرب استخدم ضمير الهاء المفرد الغائب للحديث عنه: **ذاته**، **نفسه**: وأن **أدوارد سعيد** في كثير من المواضع يتحدث عن الشرق بالطريقة نفسها؛ كما يتحدث مرة واحدة على الأقل عن «الثقافة الشرقية»، بدلاً من «الثقافات الشرقية».

ولعل في ذلك كله ما يؤكد من جديد أطروحة **فوكو وسعيد** حول طغيان الانشاء — الثقافة وخلقه لبناه الخاصة التي تولد الانشاء — الفردي، في هذه الحالة إنشاء **ادوارد سعيد** وانشائي.

— ٦ —

في نهاية دراسته ، يستعيد **ادوارد سعيد** الأسئلة التي حاول طرحها في كتابه الباهر بشكل مكثّف : أسئلة هي ، كما قال ، علائقية في مناقشة مشكلات التجربة الانسانية : كيف يمثّل المرء الثقافات الأخرى؟ ما هي الثقافة الأخرى؟ هل مفهوم وجود ثقافة (أو عرق ، أو دين ، أو حضارة) مفهوم مفيد ام أنه ينتهي دائماً الى أن ينشبك إما في تهنئة الذات (حينما يناقش المرء ثقافته) أو في العدائية والعدوان (حين يناقش الآخر)؟ وهل تهم الفروق الثقافية والدينية والعرقية اكثر مما تهم الفُصْلات الاجتصادية أو الفصلات السيا — تاريخيّة؟ (وثمة اسئلة أخرى سأعود اليها بعد اعتراض قصير).

ليس ثمة من شك في جوهرية الأسئلة المطروحة . لكن الاعتراض الرئيسي عليها ينبع من كونها قاصمة في فصمها بين مفاهيم كالعرق ، والدين ، والثقافة ومفاهيم كالفصْلات الاجتصادية والسياتاريخية. ويبدو لي مشروعاً أن يتساءل المرء عن إمكانية صياغة السؤال بمثل هذه الحدة من الفصل بين المكونات المذكورة . فالبنية الاجتصادية والسياتاريخية على علاقة جدلية بالدين والعرق والثقافة ، إن لم تكن ، في حالة الثقافة مثلاً ، متوحدة الهوية بها تقريباً . ولعل صياغة السؤال بهذه الحدة أن تجسّد الى أي مدى فرض الانشاء الاستشراقي سيطرته على الفكر الذي يعاينه — فكر **سعيد** في هذه الحالة — لا على الفكر الذي يكتب من داخله وحسب . ذلك أن طرح الفصْلات «العرق ، الثقافة ، الدين» واعتبارها جواهر ثابتة متميزة عن الفصْلات الاجتصادية ، السياتاريخية قد يكون بين أكثر انشراخات الاستشراق خطراً وأعمقها أثراً في إكسابه اللامتغيرية والجوهرانية النسبيتين اللتين أشرت اليهما سابقاً .

ويتابع سعيد أسئلته : كيف تكتسب الأفكار السلطة ، والعاديّة ، بل حتى مقام الحقيقة «الطبيعية»؟ ما هو دور المفكر : هل هو ثمة من أجل أن يمنح السرَيانية للثقافة والدولة اللتين هو جزء منهما؟ واي درجة من الاهمية ينبغي أن يعطي للوعي النقدي المستقل ، الوعي النقدي **الضدي**؟

بكل هذه الأسئلة ، وبكثير غيرها ، يكون الاستشراق كنزاً مغوياً من التحديات

والمجابهات التي سيكون التأمل فيها على درجة قصوى من الاهمية للمفكرين العرب ، والثقافة العربية ، ولموقعنا السياسي والاقتصادي والفكري في العالم.

اذ أن اسئلة **أدوارد سعيد** تثير في النهاية مشكلة وعي الآخر لذاته من خلال تصور الأنا المعاينة له ، أي وعي الشرق لنفسه من خلال تصور الغرب له ؛ ويدعو الى حركة تأسيس للذات عبر اكتشافها لأبعادها التاريخية والحضارية لا من خلال الآخر بل من خلال شروط تكوينها الداخلية. وليس صدفة أن كتاب **سعيد** جاء يطرح هذه الأسئلة قبل سنة فقط من تفجر حركة بدت حاسمة في المنطقة ، كانت ذروتها الثورة الايرانية ، ثم بدأت تتناوس بين إمكانية اكتشاف الذات وتحديدها ضمن معطياتها الخاصة واستحالة ذلك ؛ بين إمكانية تشكيل رؤيا صافية للذات في عالم طغت عليه رؤيا الآخر لها باعتبارها **آخر** طوال قرنين من الزمن على **الأقل** ، وبين استحالة ذلك.

يبقى السؤال الأخير من الأسئلة ، وهو بين أهم ما يطرحه من تساؤلات : ما هي الأهمية التي ينبغي أن يسندها المثقف للوعي النقدي ، والوعي النقدي الضدّي تخصيصاً ؟

إن قدرة الغرب على تجاوز أزماته المستمرة منذ ديكارت حتى اليوم ، على الأقل ، اي منذ تبلور أزمة مركزية الانسان أو الإله في الطبيعة ، تنبع ، في تصوري ، من امتلاك هذا الوعي النقدي **الضدي**. ولعل خطر تصور الخصوصية الأول هو أنه يميل في شروط تاريخية معينة على الأقل الى تعمية هذا الوعي الضدي أو طمسه اذا وجد ، لصالح الهوية الموحدة والتركيب المتناسق المتناغم ، أو تأكيد صلابة الخصوصية وتماسكها اذ تبدأ الخصوصية بالبحث عن **الكلية والشمولية** ، وترفض اي مفهوم لامكانية وجود انشراخات داخلية في «الكل» الذي هو «الماضي — التراث — الأمة». وتميل الخصوصية ايضاً الى البحث عن الصفاء ، عن الماهية الصافية للذات ، واذ يقترن تأكيد الكليّة بتأكيد الصفاء يبلغ خطر إلغاء الوعي النقدي الضدي ذروته وتكتسب الثقافة المؤسسة قدرة هائلة على القمع ، تتجلى في بعض مظاهرها ، الآن ، في الثورة الايرانية.

أما الوعي النقدي فانه يفترض ، مسبقاً ، نفي الصفاء والكلية ، أو يتصور الكلية في إطار العلاقة الجدلية بين المكوّنات التي يتم تفاعلها عبر **النفي** لا عبر **التأكيد والتوثيق**. ومن هنا فان انعدام الوعي النقدي الضدي في الاستشراق كان حصيلة

لكونه **توثيقاً إحالياً** ، كما وصفه **ادوارد سعيد** ، يعيد فيه النص الجديد توثيق سلطة النص القديم ، وهكذا .

أما الوعي النقدي الضدي في الثقافة الغربية ، خارج الاستشراق ، فانه مكوّن أساسي من مكوناتها . ولعل المفارقة الضدية الجديدة الآن أن تتمثل في اقتحام هذا الوعي النقدي الضدي القائم خارج الاستشراق لمجال **الاستشراق** . وهو جوهر ما يمثله كتاب **ادوار سعيد** . واذ أصف هذا الاقتحام فانني أقول ، بطريقة أخرى ، ان كتاب **ادوارد سعيد** ذاته دليل حاسم على أسبقية الوعي النقدي الضدي في الثقافة الغربية وقدرتها على تجاوز ازماتها به . ونتيجة ذلك ، في تصوري ، هي أن الاستشراق (الغربي تحديداً) سيمتصّ معطيات الوعي النقدي الضدي الموجّه له من داخل ثقافته (الغربية) ويغتني به وتتم فيه التكيفات التي تمنحه القدرة على الحياة **والاستمرارية** ، عبر نشوء «تركيب» جديد ، بالدلالة الماركسية . «**فالاستشراق**» بما هو تجسيد لوعي نقدي ضدي غربي ، ليس ظاهرة «شرقية» . بمعنى أنه ليس عمل شرقي يهاجم الغريب . وانما هو تفجر من داخل الثقافة الغربية يمارس فاعليته الخلاقة على حيِّز من هذه الثقافة بطريقة جدلية ستؤدي في النهاية الى إخصاب جديد لاستشراق من نمط جديد . ولعل ذلك أن يكون أعمق فرق بين «**الاستشراق**» وبين ما وجّههُ له كتاب «شرقيون» من نقد وتسفيه واتهامات .

— ٧ —

سيكون تبسيطاً للأمور أن أصف كتاب **ادوارد سعيد** بأنه صعب : للقراءة وللترجمة . ففي مواجهة فكر عميق ، مُسَفْسط حتى الادهاش ، غائر في مصادر المعرفة الانسانية حتى ليبدو الاكثر غرابة في المعرفة مألوفاً لديه ألفة العام الشائع ، قادر على التعامل مع اللغة بحيث يصبح شاردها طبيعياً لديه ، وبعيدها قريباً منه ، لا تتحدد استجابة المرء في إطار السهولة والصعوبة ، بل في إطار آخر مختلف ، وعلى مستوى مغاير : مستوى القدرة المدهشة على استخدام اكثر مستويات التحليل صعوبة ، واكثر التصورات غموضاً في مناقشة ما يبدو موضوعاً عادياً ، ثم القدرة المماثلة على الوصول الى رصد دقيق لأبعاد الظاهرة المعاينة يضيئها إضاءة فذة .

كمال أبو ديب
(جامعة اليرموك ، إربد)

لبنان
الآداب
العدد رقم 9
1 سبتمبر 1959

مثلا لجاز ان نصف مافعله بالبعد عن الواقع والخروج عن الامكان .

وليس جواد حسني هو اول او اخر بطل في التاريخ وقف وحـــده يدافع عن القضية التي يؤمن بها . وليس المجال هنا مجال تعداد المواقف التي كافح فيها ابطال قوات تفوقهم عددا وعدة فذلك امر فوق متناول الحصر ولو نبشت في صفحات التاريخ قديمها وحديثها ، ولكني فقط ارجو اساتذتنا النقاد ان يكونوا اكثر ايمانا بقدرات الشباب ومثلـــهم العليا ، واكثر تجاوبا مع المد الثوري الذي يسيطر على حياتنا العربية الراهنة وواقعها الحي . ولهم على كل حال تحيتي وشكري .

القاهرة — مالك عبد العزيز

تمـــوز ... عـــلوش !

نرجو ان يكون الشعراء اكثر فهما لقضية التمثل التي تحتاج بالدرجـة الاولى الى المعاناة ـ في ـ الزمان .. مخافة ان يصل التمثل في سويعاته الاولى الى مجرد النقل ، وكما تقول دارجيتنا « اللطش » !!

ان « تموز الذي مر بالامس » ليس في الحقيقة الا « تمثلا » « ؟!!! » ممتازا للقصيدة العظيمة التي قدمها لنا الشاعر العراقي بدر شاكر السياب بعنوان « مدينة بلا مطر » ، وذلك في العدد الثامن « اب » من السنة ١٩٥٨ ، للاداب ..

ان خوف الافتضاح ، يكشف في غالب الاحيان ، احسن مما يكشف الاعتراف باللطش ـ أسف .. بالتمثل ..! ـ وعليه ، فقليلا من الصدق والذاتية .. وقليلا من الكياسة والاحترام ...

محي الدين محمد

حول « نقد قصائد العدد الماضي »

بقلم : كمال ابو ديب

... انا افهم من النقد انه في حد ذاته عملية بناء تقوم على اساس تشريحي « للجثة » القصيدة الموضوعة تحت مبضع الناقد .. وافهم ان يشير الناقد الى الامراض التي دخلت في جسد القصيدة ويقول عنها : انها امراض تؤدي الى اضعاف جسد القصيدة وبالتالي ـ اذا كثرت ـ الى قتلهـــا ... .

وافهم ان يقول عن الاجزاء السليمة والتي لم تدخلها عوارض لمرض .. بل ظلت محافظة على تدفقها وتماسكها العضوي .. وقوتها وتوازنها ... وبنائها الداخلي والخارجي .. وبالتالي ظلت شيئا نقيا لم تؤثر عليـه الجراثيم المرضية . وافهم ان يصل الناقد ـ من خلال هذه العملية ـ الى تحديد « تخطيط » او « منهاج » للشاعر .. يستطيع ان يدله علـــى الاسباب التي قادت المرض الى قصيدته .. فيتقيها في قصيدة ثانية ـ ويتلافى عوارضها في المولود الجديد له ... ويدله ايضا على الاجـزاء السليمة من قصيدته ويبين له الاسباب التي منعت الجراثيم من الدخول اليها ... وابعدتها عن الضعف ... فيستفيد منها في عملية خلـــق بناءة جديدة ...

ولكنني لا استطيع ان اتصور ان يضع هذا الشخص الذي سمينـاه ـ ناقدا ـ ، الجثة امامنا ويسلط الاضواء عليها .. لنراها ... فقط .. فتظل هي .. هي. كما وقعت عليها عيوننا لاول وهلة.. دون ان يعمل مبضعه فيها بروح المشرح الذي يهدف الى اظهار الحقيقة فقط .. بل يكتفي بان يجلس على كرسيه وهو يتحدث عن اشياء ـ تذكرها، ، لسـوء حظنا ، وهو يقوم بعمله ـ فالهته عن العمل وجعلته يبتعد عن وظيفتـه الرئيسية بل الوحيدة . واذا صح هذا القول .. فلنر الى اي مـدى ينطبق هذا « التخطيط » على نقد قصائد العدد الماضي ..

يبدأ الدكتور المحاسني نقد القصائد بقصيدة نزار قباني اولى قصائـد العدد المنقود .. فيعرفنا ببحر القصيدة .. .و « نوعيتها » من حيث الشعر الحديث والشعر القديم ... واوزانها .. فيقول :

« اوريانيتا ... قصيدة منثورة للشاعر نزار قباني .. .وحين اقول منثورة فانما اريد نثرها شكلا ... لا موضوعا على مصطلح تعابير الفن.. وهي في نثرها جاءت شعرا على وحدة موزونة قوامها « مستفعلن فاعلن» اما الموضوع .. » ويعرفنا بالموضوع ... ولست ادري ماذا يقصـد الدكتور بقوله « نثرها شكلا لا موضوعا ... ثم كيف تكون منثورة وتجيء شعرا على وحدة موزونة ..؟.

وبعدها .؟« يشرح » لنا الدكتور المحاسني المقطع الثاني منها ... فيقول :« يضفي الشاعر من تلاوين حسه ونشوة تأمله على فتاته بهجة.. وروعة ... فاذا هي من افاويه الشرق وفاكهته وجواهره .. وفي المقطع الثالث يعود الى الصور المحسوسة .. « وكم يجملها البعد عن الاغراق » وفي المقطع الرابع يلح الشاعر على الصور المحسوسة .. « في وحـــدة فنية تبرز فتنة المراة التي تزين صدرها » ..

ثم ينتقل بعدها الى الحديث عن الشعر بوجه عام عند نزار ... وعن ذكرياته معه في مصر . وعن رأيه يومها بالشعر الحديث ورايه اليوم ..

وانا بعد هذا ..لااستطيع ان اسمي « تعليق » الدكتور المحاسني على القصيدة نقدا .. وانما قد يكون ـ شرحا ـ لا اكثر .. « واعتقد » .. ان هناك فرقا كبيرا بين الشرح والنقد ... والا فما رأي الناقد الكريم؟!. واستطيع ان افهم ان الشرح قد يكون ضروريا في مقدمة النقد .. التعريف بالقصيدة من اجل من لم يقرأ العدد الماضي او القصيدة المنقودة .. ثم ياتي النقد .. ولكنني لااستطيع ان افهم ان يكون الشرح بحد ذاته .. هو .. هو ... « النقد » الذي يكتبه بعض النقاد . ويسمونه تشريحـا ونقدا . وهو في الاصل شرح .. لاتشريح .. واعتقد ان معظم نقاد هذا الباب يشرحون القصائد ولا ينقدونها ، استثني منهم بعضهم ـ كالدكتـور احسان عباس مثلا ـ فليسمح الدكتور ادريس ... « خواطر حول العـدد الماضي » «لانقد القصائد في العدد الماضي » ...

ترى الم يلفت نظر الدكتور المحاسني في قصيدة نزار شيء غير انها « وحدة فنية ... وغير ان البعد عن الاغراق يجملها ؟ » ولكن مع ذلـك الاغراق في اي شيء .. في الصور ام غيرها ؟ ...

الم يلفت نظره اشياء كثيرة .. كثيرة .. اولها .. كلمة « صديقه » بالذات .. كلمة صديقة .. تصدر عن نزار نفسه . نزار الذي عرفناه لا يعرف المراة الا « وسيلة » لاشباع جسده النهم .. بجميع طبقاتهـا واشكالها ـ فتاة عذراء ـ . سيدة مجتمع .. خادمة .. بائعة من بائعات اللذة ـ نزار الذي قال عن المراة على لسان بطلة قصيدته حكاية « كلنا في مجامر النار نسوة » .... نزار بالذات ... يميز امراة من بين الجميع ليسميها صديقة .. ترى الا يثير هذا الف قول عن اشياء طرات علـى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نزار .. وعن تغيير في مفاهيمه ونظرته للمرأة ... وعن احتمالات توثبه؟.

وبعدها ... اذا قفزنا الى اخر القصيدة : « اوريانيتا ... احـر ماعرفت من توابل الجنوب » ..

ترى الا يدل هذا على ان نزار .. عرف « اوريانيتا » ولكـن بصفة غير صديقة .. والا فهل يمكن ان يعرف انها « احر ماعرف من توابل الجنوب » وهي صديقة فحسب ... دون ان تنتقل الى كونها . « عشيقة» مثلا ... ثم ان « احر ماعرفت » بالذات . الا تشير بوضوح الى ان نزار هو .. هو .. لم يتغير .. وانه لا يغير « صديقة » . وانمـا يعنـي « بصديقه » معنى اخر جديدا للصداقة بين الرجل والمرأة . ويدل على أنه من غير الممكن لنزار ان يكون « صديقا » لامرأة ... ويدل علـى أنه« عرف كثيرا » من توابل الجنوب .. ويحطم « حسن الظن » ـ الذي نشا من جراء كلمة صديقة ـ بان نزار قد تغير .. وتاب .. الى درجة أنه .. يعتبر واحدة .. « صديقة » له .. فقط .. ثم الا يلفت التصوير نظر الدكتور المحاسني الى ان القصيدة كلها ... لوحة ماهرة بريشة فنان ماهر .. لامرأة فاتنة .. لوحة دقيقة التصوير واضحة التقاسيم « ـ الانف من ... العينان من .. الشفتان زهرتا أ ضاليا » ـ « نهدان واقفان .. كقبتي نحاس .. في ذهب المغيب » ..

ثم كيف يكون النهدان : « صحنان صينيان رائعـان » و « قلعـان من لهيب ـ . وبنفس الوقت : كقبتي نحاس ـ الى يلفت نظره ان الصورة غير دقيقة بل متناقضة الخطوط والالوان ايضا « او كيف يكون النهدان « صحنين » ـ « مستويين » .. و « قلعين » . بشكل المكعب » .. وقبتي نحـاس ـ مـدور .. » ..

ثم الا يلفت نظره الصور والكلمات الدافئة .

« تكونت من رغوة البحار .. من نكهة المانجو .. من الاصداف والمحار. من كل ما في الهند من طيب ومن بهار » . و « شاحبة جملت الشحوب .. دافئة كالبن في مزارع الجنوب » ..

كل هذه الصور المشوقة الرائعة الخطوط والالوان لا يشير الدكتـور الى شيء منها ابدا .. !!

وبعد هذا .. لا يتبين لنا بوضوح انرأي نزار لم يتغير في الجمال . وهو انه لا يمكن للجمال ان يكون طاهرا ... « تائبة .. من قال ؟. جـل الحسن ان يتوب ! » اليس هذا الرأي بحاجة الى مناقشات كثيرة مـن قبل الدكتور ومن قبل غيره .. ثم ان « تائبة » بالذات تزعزع الاعتقاد بان نزار يعني « صديقته » بمعناها .. والا فمم تتوب اذا لم يكون عـن خطيئة الشهوة والجسد ؟..

والان كنتاود ان اتابع تعليقيعلى باب النقد في العادد الماضي«الثامن» ولكنني اكتفي بهذه القصيدة كمثال عن بقية القصائد المنشـورة ـ لان الخطوط العريضة نفسها والمنهاج نفسه .. ويمكن للقارىء الكريم ان يعود الى نقد الدكتور المحاسني في العدد الثامن ليلمس هذه الحقيقة بنفسه .. وهي ان منهاج الدكتور في النقد يقوم على الاسس التالية :

الحديث عن اوزان القصيدة ..وعن قوافيها.. وتحررها .. ونوعيتهاـ مكانتها بين الشعر الحديث والقديم .. وهذا الحديث كله ليس حديـث الناقد وانما حديث المعرف .. المشير فقط .. والا لكان اشار الـى الخطا العروضي في قصيدة سلمى الخضراء « كان حلم وهروب يائـس وتلاوين كذوب . » « اتت فاعلن بدل فاعلاتن في وسط البيت .. انقطاع في النغم يحسه القاريء و « نحن قد ولدتنا امنا .. » خطأ كذلك ... ولكنه لايتحدث عن التجربة التي يعيشها الشاعر .. .تجربة الضياع في قصيدة سلمى الخضراء .. .والتجارب الاخرى في القصائد الباقية .. ويترك اشياء كثيرة كان الاجدر به ان يتحدث عنها :

« مدى اجادة الشاعر .. الانفعال العاطفي ... التوزيع المتناسق موسيقيا ولفظا .. التماسك العضوي في القصيدة .. الخ ..»

ولست ادري لماذا يشغل الدكتور المحاسني المكان المخصص للنقـد بذكرياته مع الشعراء ... وآرائه البعيدة كل البعد عـن مـوضوع القصائد .. « ذكريات مع نزار قباني .. وكمال نشأت » ..

ويكتفي ان يشير الى اوزان القصيدة .. وقوافيها . مثلا :

قصيدة نزار قال عنها ما اسلفنا ـ قصيدة سلمى الخضراء قال عنها : « مقاطع متعددة من الشعر الموزون .... المطلق في قوافيه ... سارت فيه مسير الشعر الغربي في تنويع القافية وترادفها .. وهو بين المطلـق والمقيد » ـ قصيدة كمال نشأت قال عنها : « وجدت قصيدته المنثورة شعرا من وزن متهدج هو المتدارك وفي قواف مطلقة ثم متواترة » ..

نحن نقبل ان يذكر الناقد بحر القصيدة .. ووزنها . وقافيتهـا .. ذكرا .. ولكننا لانقبل بان يكتفي بهذا او يسميه نقدا فالعروض ليـس كل شيء .. .بل انه لاينقد حتى العروض الذي نعيه شيئا رئيسيا في منهاجه . .وانما يذكره ذكرا فقط .. ثم لايخفى ان اي قارىء مهتم بالشعر يعرف وزن القصيدة وبحرها ويلمس قافيتها .. بل وعلاوة على ذلك يعرف اين هي مواقع الخطأ العروضي .. .« زيادة على مايذكـره الناقد » ... .فهو ليس بحاجة الى التعريف بهذه الاشياء . مثلما هـو بحاجة الى دراسة التواتر النفسي العاطفي .. والانفعال الشمول بعنف التجربة ... وواقعيتها ـ وحياتها ـ وهذا ماأتمنى ان اراه منهاجا مقررا عند نقادنا الكرام . »

صافيتا — **كمال ابو ديب**

صـدر هذا الشهر عن

دار العلم للملايين

حرية الفكر وابطالها في التاريخ للمرحوم سلامه موسى

مشاعل الطريـق للشباب « « «

ما هي القومية ؟ للاستاذ ساطع الحصري

الغنغرينا او تعذيب الجزائريين في باريس

مذكرات فتاة رصينة للاديبةالفرنسية سيمون دي بوفوار

العراق

الأقلام

العدد رقم 2

1 فبراير 1987

■ رأي

حيـــرة سيـــدة عجـــوز

اعادة الامل في القصة العراقية

■ عبد الرحمن مجيد الربيعي



■ غلاف المجموعة

■ في عدد سابق قدمنا رأياً نقديا بقصص الاستاذ مهدي عيسى الصقر وفي هذا العدد نقدم رأياً اخر في المجموعة

مجموعة القاص العراقي مهدي عيسى الصقر الجديدة «حيرة سيدة عجوز» وجدناها امامنا في المكتبات بشكل مفاجيء لم نقرأ عنها خبراً قبل الصدور او بعده ـ كما هو شائع في وسطنا الادبي صدر وسيصدر، وهو حق مشروع للكتّاب في كلا الحالتين (صدر) و(سيصدر) وعندما قلبت الكتاب المطبوع بين يدي تمنيت لو انه نشر بصورة افضل، فالكتاب صناعة، ومن شروط هذه الصناعة ان يأتي الكتاب انيقاً، لكن «حيرة سيدة عجوز» مطبوع على نفقة المؤلف. وعلى الرغم من انني حاولت العثور على النسخة النظيفة بين اكثر من عشرين نسخة تعرضها احدى المكتبات، وقد تصورت ذلك عندما انتزعت واحدة ولكنني اكتشفت بعد ذلك ان قصة قد كررت مرتين وأن النصف الثاني من قصة اخرى قد كرر مرتين ايضاً، ولعلي أتساءل: لماذا لم يقدم المؤلف مجموعته الى الجهات الرسمية في وزارة الثقافة والاعلام فهي افضل بكثير من كتب تنشر وتمر عابرة؟

ينتمي مهدي عيسى الصقر الى جيل الخمسينات في القصة العراقية ولعلي لم أبالغ عندما ذكرت في اكثر من جواب أو وجهة نظر منشورة حول القصة في الخمسينات بأنه الافضل بين أقرانه وانه النموذج الاكثر اصالة لكنه لم يحظ بشيء من الشهرة التي حصل عليها قصاصون اقل منه شأناً لسبب انهم ماهرون في ادارة العلاقات وتسخير الكتبة والحواريين للتبشير بهم، ومهدي عيسى الصقر لا يفعل شيئاً من هذا حتى انني اقول جازماً بأن معظم المتواجدين في الوسط الادبي لايعرفونه شخصياً اللهم الا اذا استثنينا بعض ابناء جيله، وأنا واحد من الذين لم يتعرفوا عليه شخصياً أو يلتقوا به في مناسبة ادبية، لعل له أسبابه ـ وللمبدعين أمزجتهم ـ ولكن لنا اسبابنا في التساؤل بعد ان صمت جيل الخمسينات الذي اعقب السنوات الاولى من ثورة تموز عام ١٩٥٨ وظهور جيل الستينات بكل فورته وثورته على الموروث القصصي صمت مهدي عيسى الصقر مع من صمت، ثم ظهر علينا ببضع قصص نشرها في مجلة «الاداب» اللبنانية مثل «الحصان» أو «حيرة سيدة عجوز» التي حملت المجموعة هذه اسمها وقصص اخرى جمعها بعد ذلك في مجموعته هذه «البائسة» طباعة واخراجاً و«المنسية» اعلاناً و«المهمة جداً» عطاء؟.

تضم «حيرة سيدة عجوز» تسع قصص، بينها واحدة «المضخة» سبق وأن نشرت في مجموعة سابقة له هي «غضب المدينة» وقد كتبها عام ١٩٥٩ ـ كما هو مؤشر ـ ونشرت المجموعة تلك في طبعتها الاولى والوحيدة عام ١٩٦٠ لقد ثبت المؤلف ملاحظته بشأن هذه القصة ولم يذكر مبرره في اعادة نشرها بين قصص تمثل حالة اخرى مناخاً وموضوعاً وتقنية وزماناً، حيث كتبت في السبعينات.

ومن اجل التذكير بقصة «المضخة» نقول انها ـ وكما يدل اسمها تدور حول مضخة عافها مالكها الاقطاعي وهرب بعد قيام ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ وسن قانون الاصلاح الزراعي، الفلاحون لم يشاءوا ترك المضخة عاطلة لذا قاموا بتشغيلها حتى تقوم بسقي ارضهم.

ثم مجيء «السركال» و«المالك» الذي طالبهم بحصة من «الرقي» الذي اخذوا يزرعونه ويسقونه بواسطة مضخته.

وموضوع القصة ـ كما نلاحظ ـ من الموضوعات الشائعة في القصة الخمسينية والتي تكررت عند اكثر من كاتب مع فروق في التفاصيل رغم ان مهدي عيسى الصقر من الوعي بالفن القصصي مايجعله مختلفاً عن زملائه حتى وان تناول موضوعاً مكروراً.

لكن القصص الثماني الاخرى في المجموعة قصص بعيدة جداً عن عالم «المضخة»، انها قصص الفرد في تأزمه، في محنته، في أسئلته، في بحثه في لا معقولية مايجري امامه من مشاهد غالباً هو فيها الراصد وليس المشارك كيف؟

بين «المضخة» والقصص الثماني الجديدة يحقق مهدي عيسى الصقر مايمكن تسميته بـ «المواكبة» للعطاء القصصي الذي تفجر بدءاً من السنوات الاولى التي اعقبت ثورة تموز ١٩٥٨ فالى جانب فتح الابواب امام العديد من الكتب التي كانت ممنوعة حصل التطاحن المرير مابين القوى صاحبة المصلحة الرئيسية في الثورة، وهذه الحالة ان هي دفعت الكتاب الخمسينيين الى الصمت فان صمتهم هنا يفسر باتجاهين الاول شعورهم بأنهم قد أدوا ماعليهم في تعرية سلبيات وممارسات النظام الملكي البائد والثاني عدم فهمهم لما يجري. كانوا يريدون بلداً ديمقراطياً تتفتح فيه التجارب الخيرة واذا بالبلد ساحة صراع مسلح بين حاملي الايديولوجيات والصمت هنا حالة من الرفض.

لكن الكتاب الستينيين الذين ولدوا في زحمة الاحداث والصراعات وهم لايملكون وسيلة غير الكلمة لم يقفوا متفرجين بل دخلوا الساحة منددين تارة، مرمزين تارة اخرى، من الصراخ الى الصمت البليغ ـ لا الأخرس ـ كانت القصص تولد وتنشر وكان بامكان اي قارئ «لبيب» ان يؤشر النوايا ويفهم الرسالة الموجهة له من هؤلاء الكتاب.

قصص مهدي عيسى الصقر في «حيرة سيدة عجوز» ـ ماعدا المضخة ـ قصص ستينية تماماً، وانها بداية له تؤكد انه لم يراوح طويلاً في سبيل تجاوز ماكان الى ماهو كائن اليوم وما سيكون غداً.

هذه محاولة للتوقف عند كل قصة على انفراد:

١ ـ حيرة سيدة عجوز:

هذه القصة تغيب فيها مناخات القصة الخمسينية المحلية ـ غالباً ليحل مكانها مناخ اوربي، هكذا تفصح القصة من طبيعة البيت الذي تمتلكه سيدة عجوز والتي تقوم بايجار غرفة الى زوار يفدون على مدينتها.

في القصة ثلاث شخصيات السيدة (صاحبة البيت) ومستأجران، أحدهما عربي ـ كما يبدو ـ والاخر أوربي من خلال اسمه وطبيعة شخصيته.

يخيم على القصة جو ثقيل وبطيء يذكرنا بالأجواء التي تدور فيها القصص البوليسية، وتأتي حكاية السيدة المنشورة في الصحف والتي تموت وحيدة في بيتها ولم تكتشف جثتها الا بعد أيام وقد غزتها قططها الثلاث لتستكمل هذا الجو، فكأن هذا المصير ينتظر ايضاً السيدة ـ في القصة ـ اذ انها هي الاخرى تعيش وحيدة مع قطتها.

نلاحظ ان الاستجواب الذي جعله المؤلف على لسان شخصية النزيل العربي والموجه الى السيدة مصنوعاً بعض الشيء وكأنه محاكمة لاحوار صباحي بين نزيل ومضيفته ويخيل اليّ أن المؤلف من خلال هذا الاستجواب، أراد أن يزيد من معرفتنا للمرأة ووضعها.

أهم مافي هذه القصة رسم الاجواء وبالتالي تحريك الشخصيات الثلاث بشكل متقن، وعلى الرغم من ان حكاية القصة تكاد تكون مألوفة ـ وهذا أمر يلجأ اليه المؤلف في قصص اخرى ـ الا انه يخرج بالمألوف الى اللا مألوف وهذا يرجع الى درايته وتمرسه في كتابة القصة القصيرة.

٢ ـ جزئيات الهيكل:

قلت ان المؤلف يلجأ الى حكاية مألوفة ويخرج بها الى اللا مألوف وخير دليل على هذه المسألة قصته «جزئيات الهيكل». التي لم يوفق في اختيار اسم مناسب لها ـ حيث تنطلق هذه القصة من الحكاية الشائعة حول الاعمى القوي الذي يحمل على كتفيه مقعداً مبصراً ويذهبان للاستجداء، هذا بقوة جسده وذاك ببصره، وبدلاً من أن يجعلهما المؤلف يمضيان للاستجداء ـ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حيث ينتظر المقعد صاحبه الاعمى امام أحد المساجد، جعل الاعمى يلح على الذهاب لسرقة عذوق التمر من احد البساتين.

هنا تدخل عناصر اخرى في القصة اهمها الاطفال الذين يراقبون كل مايفعله الاعمى والمقعد ومن ثم دخول صاحب البستان الذي كاد ان يقتلهما ويدفنهما في بستانه لولا خوفه من وشاية الصبية المراقبين.

عندما ينتزع الاعمى العذق من النخلة يأتي صاحب البستان الذي يوجه ضرباته لهما. وتتركز على المقعد، ويتحرك الاعمى بحيوانية لانه فقد التوجيه ومعرفة الجهة التي يهرب اليها.

تنتهي القصة بعودتهما الى حيث كان المقعد في مكانه امام المسجد وقد راح منهما عذق التمر دون أن يفلحا به.

٣ ـ القلعة والقارب:

هذه القصة لاتؤخذ على اساس مافيها من احداث بل من دلالات نستخرجها من المفردات التي تعامل معها المؤلف كرموز حملها بما يريد قوله.

فالقلعة التي تقع في وسط الهور هي قلعة لايوجد شبيه لها في اهوار العراق، وهي قلعة محاطة بحراس يمتلكون اضواء كاشفة ترصد حركة من يريد الهرب منها.

رجل وامرأته وطفلة في قارب يتسلل وسط الماء من القلعة، وعندما يبكي الطفل لايتورع الرجل عن قتله حتى لايكشف صراخه خطة الرجل في الهروب. وعندما تحتج المرأة على مافعل بابنهما لايتورع ايضاً عن ضربها بالمجذاف فوق رأسها والحاقها بابنها.

وعندما يبقى وحده في القارب المراقب من قبل الحراس يأتي دوره في القتل وتوجه اليه النيران فيخر صريعاً.

ان بطل هذه القصة لم يفلح في الهرب من القلعة المحاصرة بالماء وعيون الحراس وأسلحتهم. والاعمى لم يفلح في الهرب بعذق التمر رغم انه انتزعه من النخلة، وحياة السيدة العجوز صاحبة البيت ظلت اسيرة التكرار والرتابة واحتمال الموت بالطريقة نفسها التي ماتت بها السيدة ـ في الخبر الذي نشرته الصحيفة.

ان هناك طريقاً مسدوداً ولا أمل في الخلاص والاجتياز.

٤ ـ المسبحة:

ان الرجل صاحب الدكان في هذه القصة لم يفلح في اقناع الشاب المارق بما يريده والده منه.

عينا صاحب الدكان هذا هما الكاميرا التي ترصد الحركة في الشارع وتسجل مايدور فيه.

في القصة هذه روح السيناريو حيث يهتم المؤلف بالحركة المحكمة ضمن المساحة المكانية للقصة.

لا أدري لماذا تذكرني قصة «المسبحة» هذه بأحد الافلام المبكرة للكاتب والمخرج كوبولا عن الاطفال المراهقين وجموحهم، اذ ان مايفعله الاولاد في الشارع وامام دكان البائع الذي جاؤوه ليشتروا زجاجات المبردات شبيه بلقطة من ذلك الفيلم.

ان المؤلف يحقق التلون في حكايات قصصه وحتى في الايقاع ايضاً الذي يعيره اهتماماً كبيراً، أما اللغة عنده فهي اللغة التي تؤدي دوراً، ولذلك، يمكن القول أن الشعرية التي يحرص عليها عدد من القصصاصيين العرب لا يحرص عليها مهدي عيسى الصقر. وربما لايكون متعمداً هذا اللاحرص وأن طبيعة تناوله للموضوع القصصي وتنفيذه له الذي املى عليه هذا الوضع الذي هو بالتالي جزء من شخصيته القصصية المتميزة.

٥ ـ الحصان:

هذه القصة تنطلق ايضاً من حكاية معروفة. واذا شئنا الدقة نقول تنطلق من تصرف معروف بشأن الحصان المصاب او الهرم حيث يقتل باطلاق مايسمى برصاصة الرحمة عليه والتي تكتم أنفاسه، الى الابد.

وعلى الرغم من ان كلمة «الرصاصة» اقترنت في المصطلح بـ «الرحمة» فان هذه الرحمة هي اللارحمة، هي انتهاء دور، ومن ينتهي دوره يجب ان يقتل فلا احد قادر على العناية به. السيدة ـ في الصحيفة ـ وفي قصة «حيرة سيدة عجوز» انتهى دورها لذلك رماها أولادها وأحفادها وحيدة في بيتها لتموت وتنهشها قططها الجائعة.

هكذا الامر أيضاً مع الحصان في قصة «الحصان» حيث ينتهي دوره بعد أن ساهم بسباقات وحصوله على جوائز.

صاحبه هنا لم يقو على اطلاق رصاصة الرحمة عليه فطرده من اسطبله.

يمضي الحصان متسكعاً، يقف أمام حديقة منزل حيث يجلس حفيد وجده، يفاجأ الطفل الحفيد برأس الحصان ويدور بينه وبين جده حوار حوله، الحصان بعد ذلك ينتحر ـ على طريقته ـ حيث يجري مسافة ويسقط بعدها ميتاً.

وعندما يأتي الابن ويروي له الجد حكاية الحصان بظنه قد خرف ويقرر ان ينقله الى بيت ابنه الاخر فلم يعد بمستطاعه تحمله وهو على هذا الحال.

ان الرجل العجوز يطرد من بيت ابنه ويلتقي مصيره بمصير الحصان.

اذا كانت كل الطرق مسدودة امام محاولات

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الانسان في الخروج من حالته التي فيها فان هناك طريقة اخرى لابد منها لسد الطرق وهي «الهرم» في حالة «الحصان» و «الجد» في هذه القصة مثلاً.

وتظل هذه النغمة اليائسة الموحدة لكل القصص وتتأكد من واحدة الى اخرى، لنرى كيف تعامل معها في قصته اللاحقة «الهدير».

٦ ـ الهدير:

في محطة قطار نائية هناك رجل كهل ينتظر مجيء القطار الذي تأخر عن موعده، المؤلف لايجعلنا نعرف سبب انتظار الرجل للقطار ولاية غاية.

يرافق الرجل كلبه، وفي الوقت الذي جعلنا مزروعين في عالم من الحيرة امام انتظار الرجل نرى المؤلف يفصح عن سبب انتظار الكلب وبأنه من أجل أن يرمي له الركاب بفضلات طعامهم.

هذا الافصاح اساء للرموز التي قد نلجأ الى افتراضها بشأن معادلة القصة: القطار، المحطة، الرجل، الكلب، قطيع الاغنام. موت الرجل.

عندما يتأخر القطار ينحني الرجل ويضع اذنه على حديد سكته وهو أمر شائع ان هدير عجلات القطار يُسمع قبل ان يُرى ـ اذا ماوضع المرء اذنه على حديد السكة.

لكن قطيع اغنام يمر، ويأتي القطار ويدهس الرجل. وتكتشف زوجته ظهراً جثته المنحنية على السكة حيث حجب قطيع الاغنام مرأى مجيء القطار.

وعلى الرغم ان الحكاية مصنوعة في قسمها الاخير وتحتاج الى اعادة صياغة لتكون مقنعة اكثر، الا ان المهم فيها هو توظيفها من قبل المؤلف فالقطار «غودو» الذي انتظره الرجل قد جاء وهو ليس مثل «جودو» في مسرحية صموئيل بيكيت المشهورة. ولكنه جاء ولم يجيء معه الا بالموت المجاني للرجل الذي ينتظره.

هنا يقول لنا المؤلف حتى الامل الذي ننتظره في محاولة منا لايهام النفس بغدٍ افضل انما يأتي وهو يحمل الموت لا الفرح والعطر.

٧ ـ عنق الزجاجة:

هذه القصة تذكرني حكايتها بفيلم لهيتشكوك ـ اذا لم تخني الذاكرة ـ عن رجل مشلول يراقب من نافذته وقائع جريمة قتل تشاء الصدف ان يكون شاهدها الوحيد.

هذه «الثيمة» في الفيلم هي نفسها في قصة «عنق الزجاجة» لكن الاحداث اللاحقة تختلف تماماً كما حصل في قصص سابقة مثل «حيرة سيدة عجوز» و «جزئيات الهيكل».

بطل قصة «عنق الزجاجة» المشلول يظل جالساً على كرسيه مطلاً على الشارع وما يحصل فيه من احداث ويتحرك فيه من اشخاص.

ليس في القصة غير بطلها المشلول الذي تلتقط عيناه تفاصيل مايجري، والقصة مقسمة الى ثلاثة اقسام سمى كلاً منها بالموجة: الموجة الاولى، الموجة الثانية، والموجة الثالثة المرتدة. وهذا التقسيم غير ضروري لان القصة ظلت على انسيابيتها. كما ان تسمية «موجة» بحد ذاتها غير دقيقة.

يميز هذه القصة ايقاعها البطيء الذي لاتقطعه سوى بعض الحركات مثل الطفل الذي يرش المشلول بمسدس الماء ومثل السيارة التي تعطلت وتسببت في الازدحام.

هذه هي القصة. جولة نهار كامل في عالم شارع بعيني رجل مشلول، تنتهي بدخوله الى بيته حيث يحرك كرسيه ذا العجلات ليغتسل من غبار الشارع.

٨ ـ عندما تبدو الرياح ساكنة:

القصة الاخيرة في المجموعة هي «عندما تبدو الرياح ساكنة» وقد وضع لها المؤلف عنواناً اخر يتصدر الصفحة الاولى منها، وهو عنوان تفسيري ـ لا داعي له ـ يقول:

«حكاية عن الاطفال» والقصة ليست عن الاطفال فقط لان شخوصها اطفال بل هي قصة للاطفال ايضاً لو أجريت لها بعض التعديلات الصغيرة.

اعتمدت القصة على حكاية بسيطة حيث يحاول طفل ان يجعل طائرته الورقية تحلق عالياً، تمر به طفلة وتقدم له مقترحاً بشأن ذنب الطائرة، بعد ذهابها يجده مقبولاً فيأخذ به وتطير الطيارة.

هذه القصة البسيطة التي هي ليست من جيدات قصص المجموعة هي الوحيدة التي فيها نفحة من امل حيث تطير طيارة الطفل بمقترح من طفلة مارة. هل هذا يعني ان الامل في الاطفال وحدهم؟

لا اريد ان أنسحب الى مثل هذه التفسيرات الجاهزة ولكن هذا مايخيل اليّ لانها القصة الوحيدة التي شذت عن ذلك العالم الثقيل والمغلق، وربما يكون ماذهبت اليه من تفسير هو ما أراده المؤلف في الختام لذا وضع هذه القصة بالذات في كتابه.

ان مجموعة مثل «حيرة سيدة عجوز» هي واحدة من اهم المجموعات القصصية التي تنضم الى تراثنا القصصي وتأخذ مكانها بين النماذج الطليعية والمتقدمة فيه ولعلها بداية اخرى لان يعود مهدي عيسى الصقر الى عالم القصة القصيرة ويعيد الثقة بها بعد ان عمل الكثيرون على تخريب هذه الثقة واعطوا الفرصة لمن يتساءل بسخرية وشماتة: وهل هناك قصة قصيرة بعد؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طنجة الأدبية
العدد رقم 47
1 مارس 2013

دراسة



■ د. الوارث الحسن

خصوصية الإبداع في الشعر الجاهلي
^زهير بن أبي سلمى بين سلطة البيئة والأثر الموروث^

لقد تأثر زهير بن أبي سلمى(1)، وعلى غرار شعراء الجاهلية بعوامل عدة، كان لبعضها أثر واضح على سلوكه وشخصيته، ومن ثم على أشعاره.

1. أثر البيئة والطبيعة:

ونعني بذلك طبيعة الجزيرة العربية الصحراوية، على نحو ما قلناه عن عنترة. ويظهر التأثير البيئي واضحا في كثير من شعر زهير، ومن خلال حديثه عن هول القحط والجفاف، ومعاناة الترحال والتنقل المستمر أحيانا، والخصب والعطاء أحيانا أخرى، بأسلوب المعاين المعايش لحياة الرحلة.

بل لقد مارس زهير الترحال في وقت مبكر من حياته، حتى لقد «أصبح غطفانيا وهو مزني النسب»(2)، وعانى بفعل ذلك من آثار الغربة. ونجد صدى هذه المعاناة في قوله مثلا :

فَـقَرّي في بِلادِكِ إنّ قوماً
مَتَى يَدَعُوا بِلادَهُمُ يَهُونُوا(3)

وقوله:

ومَنْ يغترِبْ يَحسبْ عدوّاً صَديقَهُ
ومنْ لا يُكرِّمْ نَفسَه لَم يُكَرَّمِ (4)

وإلى جانب ذلك، كان للتقلبات الطبيعية بخصوبتها وعطائها، وجفافها وشحها، أثر بالغ في نفسية شاعرنا، كما كان لها أبعاد نفسية تعكس ما كان يعانيه من فراق الأحبة، والبعد عن الإلف، والحنين إلى الديار، والتي كانت تربطها بنفس الشاعر ذكريات حلوة أو مرة.

«وكان ذكرها يهيج كوامن وجده، ويثير في نفسه فيضا من المشاعر والعواطف وسيلا من التعابير المفعمة»(5). وأفضل مثال على ذلك قوله:

أمِن أمّ أو في دِمْنَةٌ لمْ تكلَّم
بحَوْمانَةِ الدُّرّاجِ فالمُتَثَلَّمِ؟
ودارٌ لهَا بالرّقمَتَينِ كَأنّها
مَراجيعُ وَشْمٍ في نَوَاشِرِ مِعصَمِ
بها العِينُ والآرامُ يَمشينَ خِلْفَةً
وأطلاؤُها ينهضْنَ مِن كل مَجثِمِ
وقفْتُ بهَا من بَعدِ عِشرينَ حِجَّةً
فَلأياً عرفْتُ الدّارَ بعْد التّوَهُّمِ(6)

وقد خلقت هذه البيئة، وتلك الظروف من زهير،كما يبدو من شعره، «رجلا وقورا متزنــا مسالما أمينا، كريما جادا، يكره الحرب والعدوان، ويحب الحق والخير والعدالة»(7). ولعل في ذلك كله رد فعل رافض إزاء ما تميز به عصره من حزازات و تعصب قبلي، وما تميزت به بيئته من قساوة. وهذا يفيد في القول بأن الطبيعة كانت من العوامل المؤثرة في شخصية زهير، كما كانت باعثا من بواعث شعره.

2. أثر الوراثة الشعرية:

من طريف الأخبار التي أخذها الدارسون بعين الاعتبار، فيما يخص حياة زهير «أنه لم يجتمع لشاعر في الجاهلية قط من الشعراء، كما اجتمع له»(8)، «فقد كان أبوه ربيعة بن قرط المزني شاعرا، وكان خاله بشامة بن الغدير الغطفاني شاعرا، وكانت أختاه سلمى والخنساء شاعرتين وكان) ابناه كعب وبجير شاعرين[...] وكان زوج أمه أوس بن حجر شاعرا مشهورا، وعلى يده تلميذ زهير»(9). وقد كان لهذا الوضع أثره، ولاشك على نفسيه هذا الشاعر، إذ من شأنه أن يربي فيه منذ نعومة أظافره الرغبة في قول الشعر، والتطلع إلى منافسة أهله في النظم. وقد تحققت له هذه الرغبة، وصنفه النقاد ضمن طبقة متقدمة من فطاحل شعراء الجاهلية، بل قال بعضهم: «إنه أشعر الناس»(10). كما أتاح له هذا النبوغ الموروث، مكانة مرموقة في بيته، وقبيلته لا يضاهيها إلا مكانة الفارس المحارب.

وهذا يعني أن طبيعة البيئة الشعرية التي عاش فيها زهير، قد أكسبته مكانة لائقة داخل القبيلة، فنال بذلك سداد الرأي، وعلو الأنات، والوقار، والاحترام، والتقدير، مما مكنه من الوصول إلى منزلة الكمال الفني في النظم بين شعراء عصره، ومنزلة سامية ورفيعة بين أفراد مجتمعه. كما يعني هذا أن الوراثة الشعرية كانت من الوجوه الأخرى العامة، التي أثرت في شخصية زهير، الإنسان والشاعر، ومن البواعث التي ساهمت في تكوين شعره.

3. أثر العقيدة والدين:

امتاز زهير عن باقي أفراد عشيرته بثروة فكرية، أهلته ليقف موقف الحكيم الذي يؤخذ برأيه، ويهتدى بمشورته. « كما زودته الحياة المديدة التي عاشها خبرة عميقة بشؤون الحياة، وأخلاق الناس، فصب خلاصة تجاربه في قالب حكم ينتفع بها الناس، ويهتدوا بها»(11).

ولعل تحليه بهذه الصفات، كان من البواعث التي حملت بعض الرواة على أن يصنفوه في عداد المتألهين. فقد قال ابن قتيبة: « وكان زهير يتألّه ويتعفف في شعره[...]»(12). وذلك ما نجده بالفعل مثبوتا في تضاعيف قصائده، التي تناول فيها إيمانه بالبعث والحساب والربوبية. ومن ذلك قوله:

فلا تكتُمنَّ اللهَ ما في نفُوسِكُم
ليخفى ومهما يُكْتَمِ اللهُ يعلَمِ
يُؤَخَّرْ فيُوضعْ في كتابٍ فيدَّخر
ليومِ الحسابِ أو يُعجَّلْ فيُنقَمِ(13)

وقوله:

بَدالِيَ أنّ اللهَ حقٌّ فزَادَني
إلى الحقِّ تَقْوى اللهِ ما كان بَادِيا
ألاَ لاَ أرى على الحوادِثِ باقِيا
ولاَ خالِداً إلا الجبالَ الرَّواسِياَ
وإلا السَّماءَ والبلادَ وربَّنا
وأيّامَنَا مَعْدودةً واللّياليَا(14)

كما كان يرى أن الموت قدر محتوم لا مفر منه، وأن كل شيء معرض للفناء والانتهاء، مثل قوله:

ومن هابَ أسْبابَ المَنيةِ يلْقَــهَا
ولوْ رامَ أسْبابَ السَّماءِ بِسُلَّمِ(15)

وفي قوله:

رأيْتُ المنايَا خَبْطَ عَشْواءَ مَنْ تُصِبْ
تُمِتْهُ ومنْ تُخطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ(16)

وفي قوله:

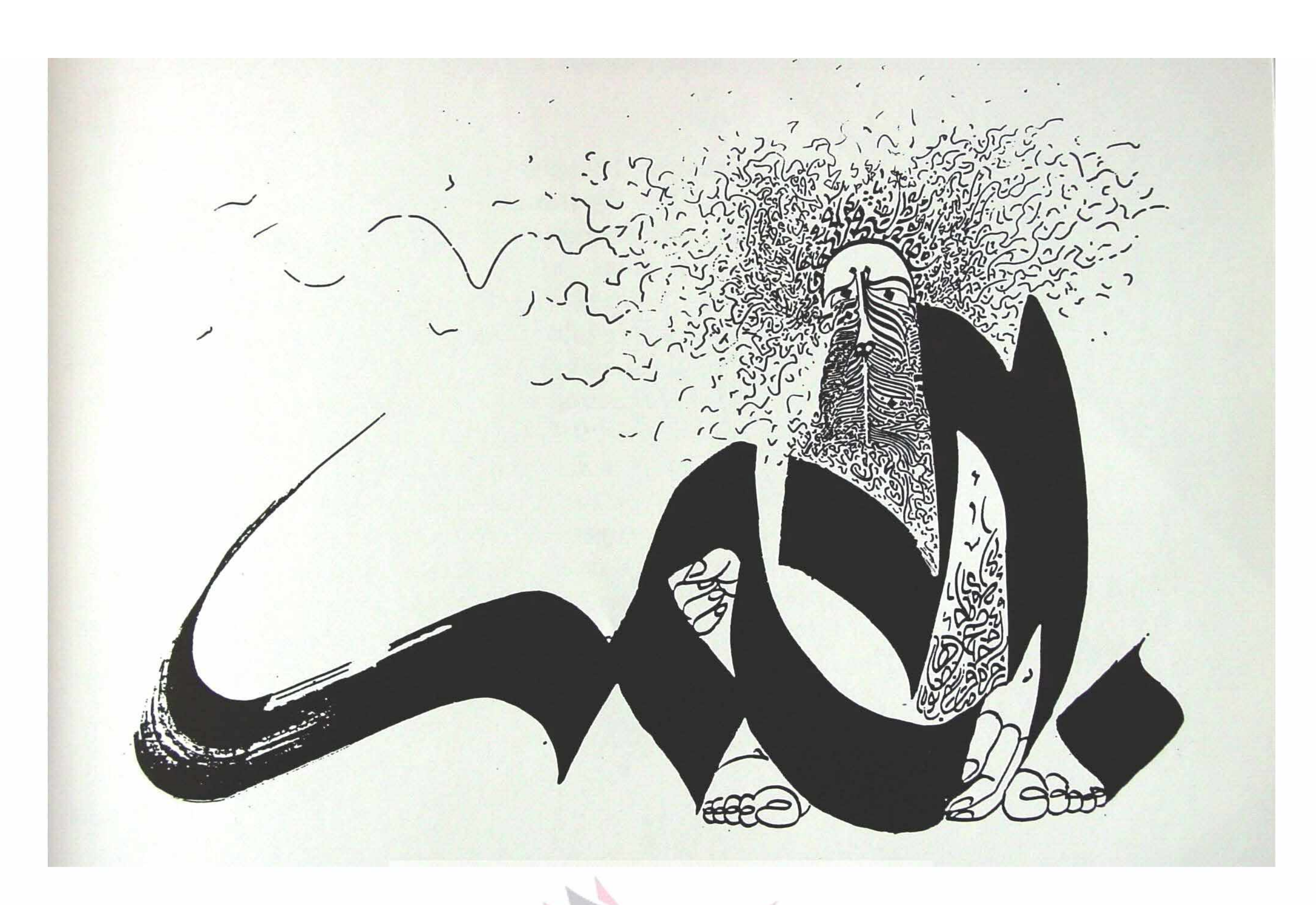
والمَالُ مَا خَوّلَ الإلهُ فلا
بُدَّ لَه أن يَحوزَهُ قَدَرُ(17)

فالإنسان في نظره، رهين بتقلبات الدهر وصروف القدر، وأن المرء لا حول له في استكناه الغيب، كما في قوله:

وأعلمُ عِلمَ ما في اليَوم والأمسِ قبْله
ولكِنّي عنْ علمِ ما في غدٍ عمِي(18)

وبفعل هذه المعتقدات صنفه بعضهم «في عداد النصارى»(19). وقد استندوا في ذلك إلى ما ظهر من ملامح التقوى والورع في أشعاره، «وقُرب قبيلة غطفان من بلاد الغساسنة، حيث النصرانية هناك»(20). وفي هذا الصدد كتب

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com



بروكلمان: «وقد برز عنصر التهذيب والتعليم بقوة في شعر زهير، ولا سيما في معاني العتاب والزهد، حتى ظن بعض العلماء أنه خاضع لتأثير النصرانية، نعم، كان تأثير النصرانية واسع الانتشار قديما في جزيرة العرب، بيد أنه لا يجوز من أجل ذلك عده نصرانيا»(21). وفي نفس السياق لم يطمئن إحسان النص إلى أن زهير دان بما يخالف عقيدة قومه الوثنية، معتبرا أن وثنيته لم تكن تنفي إيمانه بإله واحد، فيقول: «فليس ثمة ما يحملنا على الاعتقاد بأن زهيرا كانت له عقيدة غير عقيدة قومه الوثنية، فنجد أنه كان يقسم في شعره بالبيت الحرام الذي كان الوثنيون يعظمونه:

فأقْسَمتُ بالبَيْتِ الذي طَافَ حولَهُ
رِجالٌ بنَوْهُ منْ قريشٍ وجُرْهُمِ(22)

ونجده كذلك، يقسم بالله تعالى في بعض شعره:

تَــالله قد علمَتْ سَراتُ بني
ذُبْيانَ عَامَ الحَبْسِ والأصْرِ(23)

وهذا الدليل لا يكفي للتأكيد عل وثنيته، إذ كان كثير من الجاهليين يذهبون هذا المذهب، وورد لفظ «الله» كثيرا في أشعار شعرائهم. وعلل بعض المستشرقين ورود هذا اللفظ في الشعر الجاهلي بكونه إسما عاما، لا يخص صنما معينا، والشعراء الجاهليون استعاضوا عن ذكر أصنامهم الخاصة بذكر هذا اللفظ لاشتراك القبائل جميعا فيه، ومن الباحثين من ذهب إلى أن اللفظ إنما هو تحريف لكلمة «اللاّت» قام به رواة الشعر ليزيلوا آثار الوثنية منه(24).

على أن ما يهمنا نحن، سواء أكان زهير نصرانيا أو وثنيا، هو أن الاختلاف لا ينفي ما تميز به الشاعر من تعفف وتأله، وما يرتبط بذلك من عقلية مؤمنة، ظهرت على سلوكه الشخصي من الناحية الخلقية. ويهمنا أيضا أن عامل العقيدة والدين كان من العوامل المؤثرة والمحددة لشخصية زهير، وباعثا هاما من بواعث شعره.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

4. عامل الحرب:

اصطلى الجميع في العصر الجاهلي بنار الحرب، الكاره مثل الراغب، بل تراموا فيها ترامي الذباب على الأقذار، إذ هي أمنيتهم ومبتغاهم، على نحو قول زهير:

إذا فَزِعُوا طَارُوا إلى مُستَغِيثِهِمْ
طِوالَ الرِّمَاحِ لا ضِعافٌ ولا عُزْلُ
وإنْ يُقْتَلُوا فيُشْتَفَى بدِمَائِهِــمْ
وكَانُوا قَديماً مِنْ مَنَايَاهُمُ الــقَتْلُ
وإنْ يُقْتَلُوا فيُشْتَفَى بدِمَائِهِــمْ
وكَانُوا قَديماً مِنْ مَنَايَاهُمُ القَتْلُ(25)

أجل، كان هذا العصر عصر حرب، وغزو، ونهب، «وكانت العشيرة من العشائر لا تنفك تغزو حينا وتغزى حينا آخر، حتى سئمت الأرض من كثرة ما علت من دماء، وضمّت من أشلاء،[...] وكلّت السواعد من طول ما جشّها تأويب النهار، ولا إسآد الليل[...] وجاشت القلوب بضغائنها، وضاقت النفوس بأحقادها وودّت العقول النيرة، والبصائر الصادقة، لو نفّس عن الأمة هذا الكرب إلى نور يهدي الأعين ويضيء القلوب».(26)

وخلاصة ما قيل عن الحرب، إنها كانت نتاجا طبيعيا لعدة أسباب: منها ما ارتبط بالحياة المعيشية عند العرب وظروفها القاسية التي فرضت عليهم التنافس من أجل ضمان البقاء، ومنها ما كان بسبب الذود على الرياسة أو بسبب التعصب للقبيلة أو دفاعا عن الشرف... (27).

ومما لا شك فيه أيضا، أن للحرب أثرا بالغا في إذكاء القرائح، ونبوغ الشعراء وإبداعهم للقول الموزون في الدعوة إلى إذكاء نار الحرب والحمية والعصبية، أو الدعوة إلى إيثار الصلح والتسامح وحب السلام.«وقد كان زعيم هؤلاء القادة، وحامل لوائهم إلى السلم، زهير بن أبي سُلمى»(28). فقد شهد، ولا غرو، الكثير من الحوادث والحروب والأيام، وخاصة حرب «داحس والغبراء»، وعاين ما خلفته هذه الحرب من مآس دامية، وآثار سيئة في حياة «عبس وذبيان»، مما أثر على سلوكه الشخصي وشعوره، فسخر كثيرا من شعره للدعوة إلى نبذ الحرب، والإشادة بأنصار السلم وبخصال الداعين إليه. ولنا مثل على ذلك في إشادته بهرم بن سنان والحارث بن عوف لموقفهما النبيل في حمل ديات القتلى، ودورهما في عقد الصلح بين القبيلتين المتحاربتين، حيث قال:

سَعى سَاعِيا غيْظِ بنِ مُرَّةَ بعْدمَا
تَبَزَّلَ مَا بَينَ العَشِيرَةِ بالدَّمِ
فأقْسمتُ بالبيتِ الذي طَاف حولهُ
رجَالٌ بَنَوهُ مِن قُريشٍ وجُرْهُــمِ
يَمِيناً لنِعْمَ السّيدَان وُجِدْتُمَا
عَلى كلّ حَالٍ من سَحِيلٍ ومُبْرَم

تداركتُما عَبساً وذُبيانَ بعدما
تَفانَوْا ودَقّوا بَيْنهُم عِطْرَ مَنْشِمِ
وقد قلتُما:
إنْ نُدْركِ السّلمَ واسعاً
بمالٍ ومَعْروفٍ منَ الأمرِ نَسْلَمِ(29)

وفضلا عن ذلك، حرص زهير في كثير من قصائده على ذكر الآثار السلبية التي تخلفها الحرب، كما في قوله:

ومَا الحَربُ إلاّ مَا علمتُمْ وذُقتُمُ
وما هو عَنهَا بالحَديثِ المُرَجَّمِ
متَى تَبعَثُوهَا تبعَثُوهَا ذَميمة
وتَضْرَ إذا ضَرّيْتُمُوهَا فتَضْرَمِ
فتَعْرُكُكُمْ عَرْك الرَّحى بثِفالِهَا
وتَلْقحْ كِشافاً، ثمّ تَحملْ فَـتُـتْـئِمِ
فتُنتَجْ لكُم غِلمانَ أشْأَمَ كُلُّهمْ
كأحْمَرِ عَادٍ ثُم تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ
فتُغْلِلْ لكمْ ما لا تُغِلُّ لأهلِهَا
قُرًى بالعِراق منْ قَفيزٍ ودِرهَمِ(30)

وهذا كله يفسر نفور زهير من الحرب، وحبه للسلام، مما جعله يكسب محبة العشائر، وينال منزلة رفيعة، وسمي بالتالي من طرف الرواة «برجل السلام». ولا شك أن التجاوب الذي لقيته دعوة ابن أبي سلمى، كان له بدوره تأثير كبير في نفسه، وعلى شخصيته، وأن هذا التأثير كان، ولا ريب، إيجابيا.

5. عامل الثروة والترف

حدثنا التاريخ، أن زهيرا نشأ نشأة كريمة في حجر خاله بشامة بن الغدير الغطفاني، وأنه لما مات هذا الأخير ورثه زهير، فأصبح من ذوي الثروة(31). ومن جهة أخرى سخر زهير نصيبا مهما من أشعاره في المديح، على عكس كثير من الشعراء الذين اهتموا بالقول في التعصب القبلي، مما جاد عليه بأموال طائلة انضافت إلى ما ورثه من خاله، والملاحظ ان زهيرا لم يَجُد في ارتزاقه بمدحه على «كل من جاد إليه بالعطاء، كما فعل الأعشى، والحطيئة مثلا، وإنما وقف مديحه على سادة غطفان الذين يمت إليهم بواشجة القربى، والذين كانت لهم مآثر مذكورة في قومه، [...] كسنان بن أبي حارثة، وابنه هرم بن سنان، والحارث بن عوف، وحصن بن حذيفة الفزازي الذبياني، والحارث بن ورقاء
الصيداوي الأسدي»(32). وقد جاد عليه هؤلاء بعطايا وافرة، نجد أخبارها واضحة عند الرواة بل لقد حملت كثرة ما ناله زهير من عطاء: «عمر بن الخطاب على أن يسأل أحد ولده، ما فعلت الحلل التي كساها هرم أباك؟، قال: أبلاها الدهر، قال: لكن الحلل التي كساها أبوك هرماء، لم يبلها الدهر»(33).
وأشهر ما روي عنه، قوله في مدح هرم بن سنان:

قدْ جعلَ المُبتغونَ الخَيرَ في هَرِمٍ
والسّائلونَ إلى أبْوابهِ طُرُقاَ
يَطلبُ شَأْوَ امرأيْنِ قدَّمَا حَسَناً
نَالاَ المُلوكَ وبَذّا هذه السُّوقاَ
هو الجَوادُ فإنْ يَلحقْ بشَأْوِهِماَ
علَى تكَاليفِهِ فمثلُهُ لحِقاَ
أو يَسبِقاهُ على ما كَانَ من مَهَلٍ
فمِثْلُ ما قدَّمَا منْ مَصالِحٍ سَبَقاَ(34)

وقد جاد عليه هرم بن سنان بعطايا وافرة، نجد أخبارها واضحة عند الرواة، بل لقد حملت كثرة ما ناله زهير من عطاء: «عمر بن الخطاب على أن يسأل أحد ولده، ما فعلت الحلل التي كساها هرم أباك؟ قال: أبلاها الدهر، قال: لكن الحلل التي كساها أبوك هرما لم يبلها الدهر»(35).
وهكذا كان زهير كثير المال، وصاحب سمو وجاه، حتى لقد عده أحد النقاد «ممن فقأ عين بعير في الجاهلية، وكان الرجل إذا ملك ألف بعير فقأ عين فحلها»(36).
ويهمنا من هذه الحيثيات المادية، ما خلفته من أثر بالغ في نفسيته ومشاعره، حددت هي الأخرى معالم شخصيته وسلوكه، ومركزه.
وعلاوة على ذلك، كانت هناك مؤثرات أخرى، تتميز بكونها ظرفية، لكن لها أثرها في حياة زهير. ونخص بالذكر منها، علاقاته المتوترة ببعض زوجاته والتي سببت له أحيانا بعض المعاناة من الناحية العاطفية.
فقد ذكر ابن الأعرابي: أن زهيرا تزوج امرأة تدعة «أم أوفى»، ورزق منها أولادا، اختطفتهم يد المنية مبكرا، فتشاءم منها وكرهها، ثم تزوج عليها امرأة اخرى تدعى: كبشة بنت عمار بن سحيم أحد بني عبد الله بن غطفان. وإذ أسعفه الحظ مرة أخرى،
ورزق منها أولادا هم: كعب وبجير وسالم (37)، فإن سوء سيرة كبشة، وسوء معاملتها له جعله يهجرها، حتى لقد ندم على تطليقه «لأم أوفى». ولما حاول أن يرجع إلى هذه الأخيرة خيبت آماله، ورفضت صلحه، فعاد مكسور الخاطر، يستشعر الندم، واكتفى بذكر اسمها في أشعاره طيلة حياته، كما في قوله بعد أن بلغ من الكبر عتيا:

لعَمْركَ والخُطوبُ مغيِّراتٌ
وفِي طُول المُعاشرةِ التَّقالي
لقد باليتُ مَظْعنَ أمِّ أوْفَى
ولكنْ أمُّ أوفَى لا تُبالِي
فأمّا إذ ظَعَنتِ فلا تَقُولي
لذِي صِهرٍ أُذِلتِ ولم تُذَالي
أصبْتُ بنِيَّ منْكِ ونِلتِ منّي
من اللّذاتِ والحُلل الغَوالي(38)

وفي المقابل صور زهير في شعره بعض ما كان يقع بينه وبين امرأته كبشة من لوم وعتاب، وما كانت تتهمه به من بخل، رغم ما جاد به عليها، إلى جانب نظرتها المتعالية إزاء رجل طاعن في السن، فيقول:

فيمَ لحَتْ؟ إنّ لومَها ذُعُرُ
أحمَيْتِ لوماً كأنّه الإبَرُ
منْ غيرِ ما يُلصِقِ المَلامَةَ إلـ
لاسُخفَ رأيٍ وسَاءها عُصُرُ
حتّى إذا أدْخلَتْ مَلامَتَها
منْ تحتِ جِلدِي ولا يُرى أثَرُ
قلتُ لهَا: يا ارْبَعِيْ أقُلْ لكِ في
أشياءَ عندِي من عِلمِها خَبَــرُ
والمَال ما خَوّلَ الإله، فَلا
بُدَّ لهُ أنْ يَحُوزَه قدَرُ(39)

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل لقد هجرته هذه الزوجة، ورفضت قربه كما في قوله:

وقالتْ أمُّ كعبٍ: لا تَزرني
فلا واللهِ مَالكَ من مَزارِ
رأيتُكَ عِبتَنِي وصدَدْتَ عنّي
وكيفَ عليكَ صبْري واصطِباري؟
فلم أُفسدْ بنيكَ ولمْ أُقرِّبْ
إليكَ من المُلِمّاتِ الكِبارِ(40)

وإلى جانب جفاء الزوجة، كان لوفاة «سالم»، الإبن المحبوب من لدن زهير، أثر كبير على نفسية هذا الأخير. وفي هذا الصدد روى ابن الأعرابي: «كان لزهير ابن يقال له سالم جميل الوجه، حسن الشعر، فأهدى رجل إلى زهير بُردين(41)، فلبسهما وركب فرسا له (خيارا)، فمرّ بامرأة من العرب بماء يقال له النُتاءة، فقالت: ما رأيت كاليوم قَطّ رجلا ولا بردين ولا فرسا أحسن. فما مضى قليلا حتى عثر به الفرس، فاندقت عنقه، وانشق البردان واندقت عنق الفرس، فمات»(42) فقال زهير يرثيه:

رأتْ رجلاً لاقى منَ العيشِ غِبطةً
وأخطأهُ فيها الأمورُ العظائمُ
وشبَّ لهُ فيها بنُونَ وتُوبعتْ
سَلامةُ أعوامٍ له وغَنائمُ
فأصْبحَ محبوراً يُنظَّرُ حوله
بمَغبطَةٍ لو أنّ ذلك دائمُ
وعندِي من الأيّامِ ما ليس عندَه
فقُلتُ: تعلَّمْ إنّما أنت حالمُ
لعلّكِ يوماً أنْ تُراعِي بفاجعٍ
كمَا راعَني يوم النُّتاءَةِ سَالمُ
يُديرونَني عن سالمٍ وأُديرهُمْ
وجِلْدةُ بيْن العَينِ والأنْفِ سَالمُ(43)

وهكذا، نستطيع القول في النهاية، إن الظروف الطبيعية والنشأة في بيئة شعر، والعيش في دار حرب، والسكن في منزل جود وكرم، وما ارتبط بهذا وذاك من معاناة وأحزان عاطفية، كان لها الدور الأساسي في تحديد الملامح الأساسية لشخصية زهير، ولشعره، ولعلها كانت وراء خصوصية الإبداع التي تداولها في أشعاره.

ARCHIVE

الهوامش:

(1) هو أحد شعراء الفحول في الجاهلية، من أصحاب المعلقات. انظر: العمدة، ابن رشيق القيرواني، 1/258. حظي بمنزلة رفيعة لدى النقاد القدامى، فجعله ابن سلام الجمحي في الطبقة الأولى من فحول الجاهلية رفقة امرئ القيس، والنابغة الذبياني، والأعشى ميمون. انظر: طبقات فحول الشعراء، 1/63. وجعله الأصفهاني، أحد الثلاثة المقدمين على سائر الشعراء. الأغاني، 10/336. وقد أشار حماد الراوية إلى تقديم قريش لزهير فقال: «لم أدرك أحدا من أهل العلم من قريش يفضل على زهير أحدا من الناس في الشعر». زهير بن أبي سلمى، إحسان النص، ص 228. ونعته عمر بن الخطاب رضي الله عنه بأشعر الشعراء، في قوله: أشعر الشعراء، صاحب مَن ومنْ ومنْ. أراد بذلك أبياته الحكمية في معلقته، تلك الأبيات التي تبتدأ بمن. انظر الأغاني، 10/337. وشرح ديوان زهير، ص: 25. كما نعت بقاضي الشعراء. انظر العمدة، 1/136، وكان الأصمعي يقول: «زهير والنابغة من عبيد الشعر». الشعر والشعراء 1/144. العمدة 1/258.

(2) انظر: الشعر والشعراء، 1/193.

(3) شرح ديوان زهير، تحقيق فخر الدين قباوة، ص: 157. فقري، أي: أقيمي. يهونوا: يغتربوا.

(4) نفسه، ص 28. من يغترب، أي: من يصر غريبا يُدار العدوّ حتى كأنه صديق له.

(5) زهير بن أبي سلمى، إحسان النص، ص: 156.

(6) شعر زهير، ص: 10-9. لم تكلم: لم تبين. أم أوفى: زوجة زهير. والحومانة: ما غلظ من الأرض. والدراج والمتثلم: موضعان، والرقمتان بينهما. والوشم: نقش بالإبرة. ونواشر: عصب الذراع. والمعصم: موضع السوار من الذراع. والعين: البقر. والآرام: الظباء البيض. وخلفة، أي: إذا مضى فوج من القطيع جاء آخر. والأطلاء: جمع طلا وهو ولد البقرة وولد الظبية الصغير. وقوله، ينهض من كل مجثم: أراد أنهن يثمن أولادهن إذا أرضعنهن ثم يرعين، فإذا ظَنَنّ أن أولادَهن قد أنْفَدن ما في أجوافهن من اللبن صوّتن بأولادهن، فينهضن من مجاثمهن للأصوات، ليرضعن. وقوله: وقفتُ بها من بعد عشرين حجة، أي: من بعد عشرين عاما. ولأيا: بعد جهد.

(7) زهير بن أبي سلمى، إحسان النص، ص: 154.

(8) دراسة الشعراء، محمد نائل المرصفي، ص: 219.

(9) الأغاني، 10/364. خزانة الأدب، عبد القادر البغدادي، 2/333.

(10) الأغاني، 10/337.

(11) الأغاني، 10/337.

(12) الشعر والشعراء، 1/139.

(13) شعر زهير، ص 18. فلا تكتمن، يريد: لا تضمروا خلاف ما تظهرون. وقوله مهما يكتم الله يعلم، يريد: أن الله يعلم السر فلا تكتموه، أي الصلح. وقوله، فينقم: من الانتقام، يريد: لا تكتموا الله ما في صدوركم فيؤخرَ ذلك ليوم الحساب فتُحاسبوا عليه، أو يُعجِّل لكم في الدنيا النِّقمة.

(14) نفسه، ص: 168، 170. بدالي، أي: ظهر لي، يقول: مما قُدِّر لي أن يأتيَني وأنه لا يفوتني. والخالد: الباقي والدائم.

(15) نفسه، ص: 27. قوله، من هاب أسباب المنية يلقها، أي: من اتقى الموت لقيه ولو رام الصعود إلى السماء ليتحصّن منه. وقوله، أسباب السماء، أي: أبوابها.

(16) نفسه، ص: 25. خبط عشواء، أي: لا تقصد ولا تجيء على بصر، يقول: أن المنايا تخبط في كل ناحية، كأنها عشواء لا تبصر، فمن أصابته في خبطها ذاك هلك، ومن أخطأته عاش وهرَم.

(17) شعر زهير، ص: 243. خوّل: أعطى. ويحوزه القدر، أي: يجمعه، أويذهب به.

(18) نفسه، ص: 25. خبط عشواء، أي: لا تقصد ولا تجيء على بصر، يقول: أن المنايا تخبط في كل ناحية، كأنها عشواء لا تبصر، فمن أصابته في خبطها ذاك هلك، ومن أخطأته عاش وهرَم.

(19) شعراء النصرانية، الأب لويس شيخو، ص: 510.

(20) زهير بن أبي سلمى، إحسان النص، ص: 78.

(21) تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، 1/95.

(22) نفسه، ص: 25. خبط عشواء، أي: لا تقصد ولا تجيء على بصر، يقول: أن المنايا تخبط في كل ناحية، كأنها عشواء لا تبصر، فمن أصابته في خبطها ذاك هلك، ومن أخطأته عاش وهرَم.

(23) نفسه، ص: 25. خبط عشواء، أي: لا تقصد ولا تجيء على بصر، يقول: أن المنايا تخبط في كل ناحية، كأنها عشواء لا تبصر، فمن أصابته في خبطها ذاك هلك، ومن أخطأته عاش وهرَم.

(24) راجع: زهير بن أبي سلمى، إحسان النص، ص: 78.

(25) شعر زهير، ص: 34. قوله إذا فزعوا، أي: أغاثوا مستغيثا. وطاروا إليه: أسرعوا إليه لينصروه. وقوله، طوال الرماح، يعني: أنهم ذو قوة (قوم سنان بن أبي حارثة). والعزل: جمع أعزل وهو الذي لا سلاح معه. وقوله، فيشتفى بدمائهم، أي: هم أشراف، فإذا قتلوا رضي القاتل بهم وشفى نفسه بدمائهم، ورأى أنه قد أدرك ثأره بهم، وقوله، من مناياهم القتل، أي: هم أهل حروب.

(26) دراسة الشعراء، محمد نائل المرصفي، ص: 220.

(27) وهذا ما جعل أحمد أبوحاقة يقول في هذا المجال: «الملاحظ في هذا الشعر القبلي، أنه ينطلق من مسلمات[...] وهذه المسلمات تتجلى في تقبل الحروب واعتبار أنها واقع طبيعي لا تستطيع القبائل أن تعيش من دونه». الالتزام في الشعر العربي، ص: 66.

(28) دراسة الشعراء، المرصفي، ص: 221-220.

(29) ديوان زهير ص: 14-16، سعيا: عملا عملا حسنا. وغيظ بن مرة: حي من غطفان ثم من بني ذبيان. وتبزل بالدم أي: تشقّق، يقول: كان بينهم صلح فتشقق بالدم الذي كان بينهم فسعيا بعدما تشقق فأصلحاه. والسحيل: خيط واحد لم يفتل. والمبرم، الخيط المفتول. يقول: نعم السيدان وجدتما لأمر قد أبرمتماه، وأمر لم تُبرماه، أي: لم تحكماه على كل حال من شدة الأمر وسهولته. وقوله: تداركتما عبسا وذبيان، أي: تداركتما هما بالصلح بعدما تفانوا بالحرب. ومنشم: زعموا أنها امرأة عطّارة من خُزاعة، فتحالف قوم، فأدخلوا أيديهم في عطرها، على أن يقاتلوا حتى يموتوا، فضرب زهير بها المثل، أي: صار هؤلاء مثل أولئك في شدة الأمر. وتذكر بعض الروايات أن العرب كانت تتشاءم بهذه المرأة. السّلم والسَّلْمُ لغتان: وهو الصلح، والسَّلْم: الدلو لا غير. وواسع: ممكن. ونسلم، أي: ننجوا من الحرب.

(30) شعر زهير ص: 18-19. المرجم: المظنون. وتبعثوها ذميمة، أي: لم تحمدوا أمر الحرب. وتَضْر: أي تتعوّد. إذا ضريتُموها: أي عودتموها، يعني الحرب. وتعرككم: تطحنكم وتهلككم، والثِّفال: جلدة تكون تحت الرحى إذا أدريت يقع الدقيق عليها. وتلْقح كشافا، أي: تداركُكم الحرب. ويقال: لقِحت الناقة كشافا، إذا حمل عليها في دمها. فتتئم، أي: تكون بمنزلة المرأة التي تأتي بتوأمين، وإنما يفظع بهذا أمر الحرب، فتنتج لكم: يعني الحرب. وغلمان أشأم في معنى: غلمان شُؤم، أي: كلهم في الشؤم كأحمر عاد، وإنما أراد (أحمر ثمود) عاقر الناقة، وقوله: ترضع فتفطم: يريد أنه يتمّ أمرُ الحرب، كالمرأة إذا أرضعت ثم فطمت فقد تَمّت، وقوله (فتغلل لكم مالا تُغِل— لأهلها...) يعني: هذه الحرب تُغِل لكم من هذه الدماء ما لا تُغِل قرى بالعراق، وهي تُغل القَفيزَ والدِّرهم، والقفيز نوع من المكاييل، والمقصود ما يملأه من المحصولات.

(31) حكى ابن الأعرابي قوله: «وكان بشام بن الغدير خال زهير بن أبي سلمى، وكان منقطعا إليه، وكان معجبا بشعره. وكان بشامة رجلا مقعدا، ولم يكن له ولد، وكان مكثرا من المال، ومن أجل ذلك نزل إلى هذا البيت في غطفان لخؤولتهم...». الأغاني: 10/361 وما بعدها. شرح ديوان زهير، ص: 14-15.

(32) زهير بن أبي سلمى، إحسان النص، ص 121-122.

(33) الأغاني، 10/354.

(34) شرح ديوان زهير، ص: 64، 66. المبتغون: الطالبون، ويذّا: غلبا وفاقا. والسُّوق: بين الملوك والأوساط. والجواد: هرم، ويطلب شأوهما: سبْقهما. وتكاليفه: شدته، الواحدة تكْلِفة، يقول: يطلب كل ما صنع أبواه. وقوله: مثله لحقا، أي: مثل ما قدما، يقول: هو معذور إذ سَبقاه، ومَهل: تقدُّم، يقول: أنهما تقدماه في الشرف، فإن سبقاه فمثل فعلهما سَبَق، ومنه قول العرب: هل لك في أن أسابقك وأقدمك لتأخذ المهلة.

(35) الأغاني، 10/354.

(36) شرح ديوان زهير، ص: 13.

(37) راجع: الأغاني، 10/362. وشرح ديوان زهير، ص : 12.

(38) شعر زهير، ص: 165/166. لعمرك: قسم في معنى بقائك وحياتك. والتقالي: التباغض. والخطوب: الأمور، و قوله، مغيرات، أي: من حال إلى حال. والمعاشرة: المصاحبة والمخالطة. بالبيت: من المبالاة. ومظعنها: مسيهار، من قولك: ظَعَنتْ تظعَنُ ظَعْنا.

(39) نفسه، ص: 243-242. لحت: لامت. وأحميت: يقول لمت لوما كأنه الإبر في الصدر. والذعر: الخوف والفزع. وقوله، من غير ما يلصق الملامة، أي: من غير شيء يقتضي الملامة، ويوجبها. واربعي، أي: كفي وانتظري ولا تعجلي. وخوّل: أعطى، ويحوزه القدر، أي: يجمعه، ويذهب به.

(40) شعر زهير، ص: 175. مالك من مزار أي: ليست زيارتك زيارة مودة ورغبة. والاصطبار: تكلف الصبر. والملمات: الأمور، ما ألم منها، أي: ما أتى منها، تصف نفسها بالعفاف، والحسب وكرم الولادة.

(41) البرد: كساء يلتحف به.

(42) الأغاني: 10/363. شرح ديوان زهير، ص: 249-250.

(43) شعر زهير، ص: 271. غبطة: سرور ورخاء. والمحبور: المنعم. وقوله، ينظر حوله، أي: ينظر حوله يمينا وشمالا من الخُيلاء. وقوله، أنت حالم: يخاطب ابنه ويقول: ما أنت من السرور والشباب بمنزلة الحُلم. وقوله، لعلك يوما أن تراعي بفاجع: يخاطب زهير المرأة التي عانت ابنه سالما، بقوله: يصيبك شر مثله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصر
فصول
العدد رقم 4
1 أكتوبر 1997

خصوصية التناص في الرواية العربية

(مجنون الحكم) نموذجا تطبيقيا

مصطفى عبد الغنى*

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

-١

عبورا فوق مدارس نقدية كثيرة، قد أصبح من المؤكد الآن أن التناص ليس غير إدراج التراث فى النص، وإدراج النص فى التراث؛ فالنص الذى يستعيد التاريخ ليس غير رجع لنصوص تراثية أخرى، يتجاوب معها، ويحاورها، ويعيد استنطاقها، خلال الوعى التراثى فى نسيج جديد، يصل منه الكاتب إلى توليد بنى جديدة يتكون منها «الخطاب الروائى» المعاصر.

وبشكل آخر، فإن النص المؤسس، ينبع ـ أساسا ـ من داخله؛ حيث يصبح التناص شكلا مفتوحا على قيمنا النقدية والتاريخية، خاصة حين نستعيد هذه القيمة فى ضوء الحاضر بكل ما فيه من قضايا وإشكالات، فتلمس الماضى ووضعه فى الحاضر بوعى شديد يمنح القارئ تمثلا مباشرا لهذا الخطاب.

* المحرر الأدبى بجريدة «الأهرام»، مصر.

وربما كان (مجنون الحكم) لسالم حميش* هو أول نص مغربى سعى صاحبه فيه إلى هذا . لقد سعى إلى تخليق تناص متماسك، مما يشكل إضافة إلى الرواية المغربية التى لم تتجاوز ـ فى كثير ـ الأنماط التقليدية من وحدة مكانية أو دور للراوى الوصفى الإثنوجرافى... وما إلى ذلك[1].

فلنتمهل قليلا عند عدة ملاحظات حول صاحب النص وطبيعة المصطلح، قبل أن نصل إلى رواية (مجنون الحكم) لتكون نموذجا تطبيقيا لعناصر التشكيل الفنى فى هذه الرواية.

-٢

ملاحظات أولية:

ينتمى سالم حميش إلى هذه الفئة من المثقفين المغاربة التى تعمل ـ بالمهنة ـ فى حقل الفكر، وتسعى بالوعى التنظيرى إلى تحليل الواقع العربى ـ سواء فى الدولة أو الشارع، التاريخ أو المجتمع ـ، وفى تحديد المفاهيم فى أعلى

مستويات التجربة، ثم فى تطبيق الثانية على الأولى للوصول إلى حكم هادف. فإذا بقى شئ بعد ذلك من شعور بالندم أو بالأسى فإنه يحال - فى شهادة عبد الله العروى - «على التعبير الأدبى»[٢]. فالشعور يرتبط فى الأساس الأول بالتنظير، واللاشعور يرتبط - بعد ذلك - بالتعبير. الأول يرتبط بالتشكيل الإيديولوجى، والآخر ينتمى إلى التشكيل الفنى، وهو ما يلاحظ معه طبيعة الإبداع عنده.

إنه يرتبط بالوعى العام والمؤسس بشكل خاص، فالكاتب هنا ليس مبدعا كالمبدعين الآخرين، إذ إن وراءه نتاجا نظريا فلسفيا متراكما ومميزا عبر أطروحاته المتوالية. ومن هنا، فإنه حين يمارس الإبداع، لا ينطلق قط من كونه «مستعيدا» واحة الماضى وحسب، بقدر ما هو مكتشف لمناطق الاجتهاد الإيجابى فيه والمناطق المضيئة حوله، وحسبنا أن نلقى نظرة سريعة على نتاجه الفكرى والفنى لنرى إلى أى مدى توفر لهذا الراوى وعى قائم يحرك اللاوعى الفنى لديه[٣]، وهو ما ينعكس ليس على كتابته الإبداعية أو الفكرية وحسب، وإنما أيضا على دور الناقد فى تصديه لأعماله، وهو ما يصل بنا - بالتبعية - إلى طبيعة المصطلح الذى لا نستطيع قراءة نصوص حميش دون أن نتعرفه أو نقترب منه.

-٣-

رغم أن تطور فهم التناص اقتضى مرحلة طويلة عرفنا فيها عددا كبيرا من النقاد الغربيين، فقد كان من الصعب أن نتعامل مع النص الروائى هنا من منطلق مفهوم معين أو مدرسة محددة سلفا. وسوف يكون فهمنا هنا، هو مدى فهمنا لهذا المصطلح أو ذاك[٤]، قبل أن نعاود النظر إليه عبر النص الروائى (تطبيقيا) بشكل أكثر وعيا وعمقا، خاصة أن ناقد النص الإبداعى هنا يحيره تعدد المصطلحات وتصنيفها فى أطر كثيرة لا يمكن أن تطبق من خارج النص. وبالتالى، فإن التعامل مع النصوص سوف يكون من داخل النص لا من خارجه فى المقام الأول. وهو ما يشير إلى أن تعاملنا مع النص سوف يتحدد حول صيغة (منهجية) أفدنا فيها من المحاولات النقدية فى هذا الصدد، وفى الوقت نفسه لم نستطع الارتباط بأى منهج منها، وإنما سعينا إلى تعميق صيغة خاصة بناء على تعرفنا هذه المناهج وتحاورنا معها. وعبورا فوق مصطلحات كثيرة هنا كالتناص Intertext أو عبر النصية Textuality** أو التراث Heritage بالمعنى السائد لدينا، فإن التناص الذى نعنيه هنا هو إعادة إنتاج النص؛ بحيث يكون علينا - بعد القراءة - التأويل إلى «خطاب» محدد.

وهذا يعنى ببساطة أن التناص هنا وعلاقته بالتراث عبر النص يكون بإتاحة قدر من المعرفة الجديدة التى يتماهى معها الروائى للوصول إلى ما يريد، ومعنى النص المعاصر هنا يرتبط - فى السياق الأخير - بالنصوص التراثية؛ بحيث يصبح التأويل الأخير أيسر وأقرب منالا.

-٤-

وثمة خصوصية فى التناص لا يجب إغفالها قط، وهى خصوصية نابعة من كون التراث يمثل السمات الحضارية والثقافية والاجتماعية لنا، ومادته هى اللغة العربية «الغنية بمفرداتها التى جمعت ذلك التراث ووحدته وحفظته»، وهنا يستمد التناص النابع من التراث والتابع له فى كثير من مفرداته أهمية قصوى، خاصة أنه - أى التناص - وجد فى هذا التراث بأشكال كثيرة دون أن نتنبه إليه.

فى التاريخ العربى عرفنا أيام العرب فى الجاهلية بشكل مباشر، والعديد منها فى الشعر الجاهلى، بل عثرنا عليها فى عديد من المعارضات الشعرية فى كثير من أشعار العصر الأموى أو العباسى، ووصلت إلينا فى العصر الحديث أصداء متباينة من هذا التناص نجدها فى نهج البردة لأحمد شوقى (متناصا مع البوصيرى من قبل) كما عرفنا أصداء كثيرة منها فى الشعر والنثر، فى الكتابات النثرية وفى المسرح، عند على أحمد أمين وأحمد باكثير كما عند صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوى...إلخ.

نستطيع أن نجد أمثلة كثيرة لهذا التناص فى كثير من تراثنا العربى.

ليس ذلك ترديدا لمقولة أن هذه بضاعتنا ردت إلينا، فنحن وجدنا التنظير والإبدال فى هذا التنظير، وذلك التفسير فى المدارس الأوروبية الحديثة مع فوكو وبارت ودريدا ولندا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هاجن وكريستيفا وكلر... وغيرهم، غير أن هذا التشكيل الخلاق نجده ـ بالفعل ـ في تراثنا بشكل عفوى، غير أن تنظيره وتعميقه جاء عبر هذه الكتابات النقدية الغربية.

نستطيع أن نجد هذا في كثير من تراثنا العربي، وأكثر من ذلك نستطيع حين نجده ألا نقول إنه إحالات إلى نصوص أخرى بشكل مجرد لمنح الحكمة أو الإشارة التقليدية، وإنما نجد هذه الدلالات النصية في تراثنا تقوم بدور الوسيلة في الوصول للخطاب الإبداعي، الوسيلة (لا الغاية)، وهو ما يعود بنا إلى النص الذى بين أيدينا مرة أخرى.

التراث والتناص
(نموذج تطبيقى)

٥ ـ

ينتمى نص (مجنون الحكم) إلى الرواية العربية الجديدة في امتداداتها المعاصرة؛ حيث يتركز فيها الأهمية على النص خلال لغته ومادته التخيلية. ويلاحظ محمد برادة[٥] أن بعض التجارب الروائية العربية ارتادت مستوى التأصيل عن طريق التفاعل الحدسى(ربما) مع مكونات الواقع العربي ومع محكيات التراث ومتخيلاته. فنهض السرد القصصى والروائى منغرسًا في تربة اللغة المتحولة عبر الزمان، ومستوحيا للحكى الشفوى ولفضاءاته. ومن هذا التناقض المستمد من التراث ومن النتاج العالمي بدأت تنتسج فضاءات الرواية العربية الحديثة المجاوزة للاستنساخ والقبض على الواقع.

وعلى هذا أصبح النص التراثى (أى المستمد مادته الفنية من التراث) عملا أساسيا في إنتاج الإجابات الكثيرة التى نريد الوصول إليها ثقافيا وسياسيا. وهنا، فإن (مجنون الحكم) تقدم لنا مثالا يستوعب فيه صاحبه التراث، محكوما أثناء الحكى وبعده، بأن يقدم أجوبة مجتمع المستقبل العربي في حالته المحفوفة بالخطر مع افتقاد الديموقراطية والانزلاق إلى هوة «العولمة» وويلاتها في عالم تفتيت الكيانات الصغيرة، والثقافات المتناثرة هنا وهناك دون التمسك بمركز أو بؤرة نابعة من عمق الهوية وخصوصيتها.

وعلى هذا النحو، سنقترب أكثر من هذه العلاقة بين التناص والتراث في الرواية العربية عبر هذه المحاولة التى تسعى لرصد التغييرات المعاصرة التى نمر بها.

ونحب أن نشدد هنا على أن هذه المحاولة التى نقوم بها لا تزعم لنفسها أكثر من أنها تحفيز لرصد هذا الوعى بضرورة تطوير الرواية العربية عبر تأكيد التشكيل التراثى فى هذا العالم.

وسوف يكون هذا من خلال عدة ملامح على هذا النحو:

١ـ إشارة النص.

٢ـ ضبط النص.

٣ـ التشكيل بالتراث.

٤ـ عناصر التطور الفنى.

٦ـ

١ـ إشارة النص

القراءة المتأنية لرواية (مجنون الحكم) تتخطى مرحلة المتعة، أو اللماحية في الذاكرة أو الاستمتاع وحسب إلى أبعد من ذلك.

إن الهدف الأساسي يصبح تعرف «الخطاب» الدلالى لهذا النص، فالوصول إلى مثل هذه القضايا التى يريد الكاتب مناقشتها في لحظتها التاريخية المعاصرة. ومن هنا، فإن القراءة الخاصة تمنح قارئ سالم حميش قناعة تؤدى إلى معنى سياسى نابع من التناص بين التراث والتراث، إنها تجمع بين لغة المصادر التاريخية ولغة الكاتب لتصل بنا عبر إتقان «التناص» إلى المعنى السياسى الذى يلح علينا أكثر من أى معنى اجتماعى أو سيميائى آخر رغم اتساع أفق المعنى وتزايده.

وبعيدا عن الإشارة إلى أدوات التشكيل ـ وهو ما سنفرغ إليه أكثر ـ فإن لغة الكاتب تفجر ـ عبر هذا التناص ـ جملة القضايا التى تأتى في مقدمتها قضية الديكتاتورية أو الطغيان. فمنذ الصفحة الأولى من النص، نحن أمام مجتزءات

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

لعدد كبير من المصادر التاريخية (الوزير جمال الدين/ سبط بن الجوزى/ الحافظ الذهبى/ المكين ابن العميد/ المقريزى) وكلها لا تخرج عن هذا التناقض المرير فى شخصية الحاكم، وهو تناقض يقود منذ البداية إلى هذه الدلالة الرئيسية فى النص؛ نحن أمام صفات ثابتة لا تتغير بين هذا المؤرخ أو ذاك. ومع ذلك، فإنها تظل ثابتة كأن نقرأ مصفوفة فردية واحدة لا تخرج عن:

سيئ الاعتقاد

خلافته متضادة بين..

سمحا خبيثا ماكرا

ردئ السيرة، فاسد العقيدة

مضطربا

يعتريه جفاف فى دماغه

كثر تناقضه

ومع توالى التهجين الواعى للغة فى الصفحات التالية، نستطيع أن نقف عند التفجيرات الحادة التى تلفتنا إلى سيرة الحاكم حين يملك سلطة مطلقة، ولا يملك قدرا من الحرية المسؤولة المنظمة عبر مؤسسات شورى كما يجب فى الدول الإسلامية، أو مؤسسات دستورية كما نعرفها الآن فى الدول المتقدمة. ورويدا رويدا نكتشف ـ رغم أننا نهبط إلى قاع هذا المجتمع الذى عاش فيه الحاكم بأمر الله، والتداخل بين أحكام المؤرخين، المتعسف والصادق فى آن ـ أننا نعيش فى نهاية القرن العشرين، حيث يمتد الزمن من القرون السابقة حتى اليوم، وكأن الزمن يعيش ديمومة الصراع على الحكم الدموى، وحيث يقف على الجثث دائما حاكم طاغ تتغير أقنعته، لكن يظل وجهه هو هو لا يتغير.

٢ـ ضبط النص

والنص منذ البداية يستفيد من نصوص تاريخية مكتوبة، ومعان كثيرة شائعة عن الشخصية التى يكتب عنها، ومناخ زاخر باللاشعور والعلاقات المتناهية والاستدعاءات المتكررة، وهو يحيل ما يريده فى عصره إلى سياق آخر ليستعيده عبر هذا التناص فى براعة شديدة. إننا أمام سياق معروف يحيل على ما مضى فى الظاهر، ويطيل النظر إلى معنى شعورى متواطئ مع الكاتب عند قارئه، لأنه يشكل الذاكرة الجمعية العربية بما يشير إلى الميثولوجى التاريخى والشعبى فى آن. بيد أن هذا كله يحدث فى ضبط تعبيرى بارع نستطيع أن نسميه إطار النص أو محيط دائرته Paratextualité، وهو يمضى على هذا النحو:

ـ إنه، منذ البداية، يقتطع نصوصا بعينها من مؤرخين معروفين ومعاصرين للشخصية المحورية التى يكتب عنها، وهو لا يتردد فى فعل هذا فى بداية كل وحدة داخلية سواء سماها مدخلا أو بابا... إلخ، للتماهى مع النص.

ـ ولا يلبث فى الصفحات التالية أن يستعيد لغة المؤرخين وتدوينهم فى لغة خاصة به يمنحها منذ البداية هويتها فى الضمير «هو» الذى يتردد بين كل فقرة وأخرى، مترجما فى «تناص» بارع ما يريده.

ـ ويتحول الضمير من «هو» ـ فى لوحة تالية ـ إلى (أنا/ أنا الدخان المبين)؛ حيث تتحول اللوحة الجديدة إلى ما يشبه السيرة الذاتية للحاكم، فيما لا نعدم بين كل فقرة وأخرى كلمة أو عبارة تنم عن الدلالة «إياكم والبياض/ من طبيعة السياسة والاستبداد/ الوجه الآخر للسياسة/ لأرهقن القاعدة/... إلخ».[٦]

ـ لا تلبث أن تنتهى هذه الضمائر التى تكون أصوات جوقة متنافرة، لكنها حادة عنيفة حائرة فى آن، لنخلص بعدها إلى أبواب، كل باب يحتوى على أكثر من لوحة طويلة(I) (II) (III)، وخلال هذا يأتينا صوت الروائى بلغته المتميزة، متداخلا فيها ـ ببراعة شديدة ـ أصوات التراث عبر مؤرخيه ـ مستعينا من آن لآخر، فى براجماتية واعية، بالعديد من القص التاريخى أو قطع الشعر المجتزءات طيلة السنوات التى حكم فيها الحاكم بأمر الله الرعية. وهو فى هذا يظل دائب التنقل بين المجالس الملكية والأحياء القديمة والذم الخربة والواقع الدامى.

ـ ولا يفوتنا هنا أن الراوى يمنح المتن عناوين تراثية من مثل «سجلات الأوامر والنواهى» و «من آيات النقض و..» بما ينفى عنه أنه استفاد من التراث فى ثوبه الفضفاض دون أن يتوقف عند محددات دالة واعية.

ـ ولا يفوتنا أن نشير فى ضبط النص إلى أنه كان واعيا للبدايات دائما، سواء من النقل (النصى) أو من المتن الروائى، بما يمكن أن نقول معه إنه كان بارعا فى تبين أن البداية دائما تمثل «حالة عقلية ونوعا من العمل يحمل اتجاها واعيا» على حد قول البعض، وهو ما يؤكد وعيه بالمجال التناصى الذى عمل فيه النص، وما يصل بنا إلى الملمح التالى.

٣ـ التشكيل بالتراث

ويجب أن نحدد أكثر درجة الوعى بالتراث عند الروائى المعاصر، متخذين من (مجنون الحكم) مثالا لها، فهذا النص لا يستمد دلالته الأولى من النصوص التراثية ـ كما قد يبدو ـ وإنما يمنحها دلالات جديدة (أولاها دلالة الهوية)، فما يمكن أن نصل إليه عبر النص الجديد وهو نص (مركزى) يستفيد من فائض الذاكرة الحية فيما يريد، وهو ما يبدو واضحا فى هذه التجربة الإبداعية، التى نكتشف معها دلالة تداخل النص فى التاريخ والتاريخ فى النص، وهو ما يدفع البعض للقول بأن:

> تحديد التناص ما بين مدى أفقى وآخر عمودى، وإذ يلتقى الأفقى الظاهر، فإن العمودى هو التكوين. الأول هو المتحقق عندما نرى النص ممتدا كحلقة فى سلسلة من النصوص، سابقة ولاحقة وحالية. أما العمودى، فلا يكتفى بهذا التحديد، لأنه يمتد ما بين الآنى والبعيد والأعراف والتقاليد والمعايير التى تتيح للخطاب امتيازه الحالى(٧).

وهذا يعنى أن مفردات التراث تتحدد حين نعرف أن:

> الموروث فضاء يتشكل فيه الشاعر، وما اعترافه بالقائلين قبله إلا استنادا إلى هذا الموروث، وأن العبقرية الجديدة تمارس فعل المصادرة والأخذ والتحويل والتغيير، لكنها تؤسس أيضا لما هو جديد بموجب فعلين، أحدهما تاريخى، كما يفعل أبو نواس... (و) ، ثانيهما ديناميكى، تفاعلى، يتشكل من خلال العلاقة بالحوار الدائر ما بين الشعراء والنصوص والأحياء بهاجسه الحياتى، فهمه لتلك الحياة، وانهماكه الداخلى فيها من جانب ثان.(٨)

إن الروائى هنا يظل واعيا لتداخل العنصرين فى نسيج واحد. بيد أن هذا يدفعنا إلى ملاحظة أن سالم حميش يبدو فى هذا النص ـ فى الظاهر ـ أنه يستعين بالنصوص السابقة ولا يحاول توظيفها، بينما هو فى الخطاب الروائى ـ الخفى ـ يؤكد استيعابها وإعادة إفرازها فى هذا النص للقارئ، ويكون هذا مفيداً للاقتراب أكثر من عملية استلهام التراث. فمن الملاحظ أن الروائى، هنا، حرص على الإفادة من التراث، تراث التاريخ والرحالة العرب، فضلا عن عديد من المصادر المعاصرة التى تعكس فضاء الرواية كدوائر المعارف وبعض السير والتراجم وبعض كتب الأدب، وكلها تتناص على أكثر من مستوى:

ـ أما على مستوى الثنائية، إذ نجد هذا فى الوحدة الأولى بوجه خاص، حيث نلاحظ ثنائية التناول اللغوى/ التراثى والمعاصر التى تدخل بالروائى إلى فيض الذات الروائية بشكل بارع، بحيث نخال أننا نفتقد هذه الذات فى تأكيد الدلالة وتداعيها.

ـ التطريز فى المتن :وهو التطريز الروائى فى المتن و نجده بوجه خاص فى الجزء الثانى من الوحدة الفنية، حيث لا يستطيع الراوى المعاصر ـ رغم تجلياته الفنية ـ أن يخلص من مكونات التراث فى الحكى، خاصة فى تراكيب الجملة وإعادة إنتاجها فى سياق النص المعاصر بغير أسرها بين مزدوجتين. وإعادة استثمار النص الروائى هنا لا توقع الكاتب فى أسر التورط «الدوجمائى» أو التكرار الممل أو الوقوع فى مزالق إعادة تكريس لغة ماضية فى التعبير عن قضية معاصرة، وهو ما يتأكد بها كشف الدلالة.

ـ ويمضى فى هذه الإفادة ببراعة من عنصر السردية الذى يستوحى صيغته من طرائق السرد التراثية الواردة فى عديد من كتب التراث، وهو ما يتسق مع الإطار التراثى العام للنص ويسهم فى حركة الحكى أكثر عبر استخدام الثنائية والتطريز أو الاستلهام أو المفردات الشائعة فى اللاشعور الشعبى، كما رأينا فى هذا النص.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ الحوار: نجده متسقا تماما فى متن النص المعاصر، وهو الذى نجده بين وعى الروائى وعديد من أشكال الوعى الأخرى داخل النص وخارجه (حيث تتعدد استجابات القارئ وتتباين). ومن هنا، لا يصبح الحوار تعبيرا عن حالة يريد الروائى الانتهاء منها، وإنما وسيلة لفهم كنه الأشياء وكشفها والخروج بها إلى الأفق العام، وهو ما يقترب بنا أكثر من عديد من عناصر التطور الفنى.

٤ـ عناصر التطور الفنى

وعناصر التطور الفنى هنا كثيرة، تستخدم فى فضاء متميز، وتعى كيفية الربط بين الماضى والحاضر فى عديد من شفراته، ونجد أنفسنا أمام العديد من هذه العناصر:

الشخصيات والأحداث والمحاكاة الساخرة والسخرية الدرامية والتلاعب بالألفاظ وكيفية استخدام اللغة والشعرية العالية وتبادل الضمائر وتحريك الشخصيات... وما إلى ذلك.

وسوف نكتفى هنا بالعناصر الثلاثة الأخيرة لنرى إلى أى مدى استطاع سالم حميش الإفادة من التراث فى تحريك خيوط التناص داخل النص.

ـ اللغة: لاشك أن اللغة تظل من أكثر عناصر التناص حيوية وفاعلية.

وثمة مثال لابد من الإشارة إليه هنا، فإذا كان على الشاعر أن يجيد استخدام أشكال الشعر وتماوجه المميز، والمسرحى يجد هدفه فى التمثيل الخطابى، فإن الروائى المعاصر يجد فى طرائق السرد اللغوى مبتغاه الأول. إن سالم حميش استعاض بالبناء التقليدى العربى بناء آخر، راهن فيه على استخدام اللغة، خاصة لغة السرد داخل لعبة التناص. فالنص السردى ليس غير قطاع فنى، تمثل آلة الغزل فيه اللغة، فكل شئ فى هذا النص يعود بالفضل إلى اللغة فى المقام الأول.

ـ الشعرية:

يجب ألا ننسى هنا أن سالم حميش جاء إلى الرواية من باب الشعر كذلك، ومن ثم، فإن لغة السرد الذاتية عنده لا تفتقد هذا التأثير إلى حد كبير. فمن المعروف أن سالم حميش له عديد من الإسهامات الشعرية و الشعورية المتدفقة رغم عمله التنظيرى، ونستطيع أن نذكر أن آخر نص صدر له حتى كتابة هذه السطور كان ديواناً بعنوان (أبيات سكنتها .. وأخرى)، بما يشير إلى أن الشعر يفرض كينونته على اللغة.

وقارئ (مجنون الحكم) يلحظ هذا الحس الشعرى العنيف، فمن المؤكد أن لحظة التعارف بين القارئ والراوى هنا كانت اللحظة الشعرية المتماوجة برموزها، المتمددة بمتخيلاتها.

ـ الشخصية المحورية للروائى:

ومن الملاحظ أن الشخصية المحورية للروائى تكاد تتماوج مع التناص، حتى لتكاد تختفى فى تلافيف النص، فمع فكرة «موت المؤلف» التى ذهب إليها رولان بارت (١٩٦٨) لم يعد الروائى آذانا مصمتة، وإنما أصبح على وعى آسر بتفتحه على ذوات الآخرين مؤسسا ـ عبر التناص ـ الهوية العربية؛ فالنص المعاصر هنا مفتوح على تراث دال. النص مرتحل إلى تنصيصات متباينة ولهجات سابقة وإشارات تاريخية دامغة وأخرى بالية... وكلها تتقاطع مع الخطاب العام لتصل إلينا عبر النص. ومن هنا، فإن الشخصية المحورية للروائى لا تمثل أهمية كبيرة بقدر ما تعبر عن الهم العام.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش:

(*) سالم حميش، **مجنون الحكم**، السلسلة الروائية، رياض الريس، لندن، ١٩٩٠.

(١) انظر على سبيل المثال:

ـ حمدانى حميد، **الرواية المغربية**، دار الثقافة، المغرب ١٩٨٥.

ـ مصطفى عبد الغنى، **الاتجاه القومى العربى فى الرواية**. هيئة الكتاب، ط ١٩٩٧/٢.

(٢) مجلة آداب، عدد خاص عن الأدب المغربى، العدد ١، ٢ يناير، فبراير ١٩٩٥ السنة ٤٣ ص١٥.

(٣) ـ **فى نقد الحاجة إلى ماركس**، دار التنوير، بيروت ١٩٨٣.

ـ **معهم حيث هم**، دار الفارابى، بيروت ١٩٨٨ (الطبعة٢).

ـ **كتاب الجرح والحكمة**، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٨ (الطبعة ٢).

ـ **التشكيلات الإيديولوجية فى الإسلام**، دار المنتخب العربى، بيروت، ١٩٩٣ (الطبعة ٢).

ـ **مجنون الحكم** (جائزة الناقد للرواية)، لندن ١٩٩٠.

ـ **الاستشراق فى أفق انسداده**، المجلس القومى للثقافة العربية، الرباط ١٩٨٨.

ـ **محن الفتى** زين شامة (رواية)، دار الآداب، بيروت .
ـ **ديوان الانتفاض** (شعر)، دار الطليعة، بيروت ١٩٩٢ .
ـ **سماسرة السراب** (رواية) المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء ـ بيروت ١٩٩٦.
ـ **الخلدونية فى ضوء فلسفة التاريخ** (قيد الطبع) .

- **De la formation idéologique en Islam**, Paris éd. Anthropos, 1981, 2é éd, Rabat: Guessous, 1990.
- **Partant d'Ibn Khaldûn, Penser la dépression,** Paris/ Rabat, éd, Anthropos - Edino, 1987 .

٤ـ حسن محمد حماد، **تداخل النصوص فى الرواية العربية**، هيئة الكتاب، ١٩٩٧ص ١٧ .

** استفدنا فى هذا بعديد من المصادر العربية والغربية منها:
ـ **تداخل النصوص**، السابق.
وليد الخشاب، **دراسات فى تعدى النص**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الكتاب الأول ١٩٩٥ .
رولان بارت، **متعة النص**، منحى الشملى، الرباط.
محمد عنانى، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، لونجمان ١٩٩٦، ص٩٦ من المعجم، انظر مادة Intertextuality.

- Julia Kristeva - **Semiotike**- Paris: Seuil. 1969
- **Le Poetique de Dostoiveski.** Paris: Seuil, 1970.
- Michêl Rifatere, **La Production du texte: Paris:** Seuil, 1979.

(٥) محمد برادة، **أسئلة الرواية**، الدار البيضاء، ١٩٨٦ص ٦٧ .
(٦) يمكن العودة إلى كثير من النصوص فى النص الروائى **مجنون الحكم** للتدليل على هذا، خاصة ص ٢٠، ٢٢.
(٧) مجلة **علامات**، جدة، انظر الدراسة الأولى للناقد محسن الموسوى عن المقارنة والجناس، ٢٦ م٧ ديسمبر ١٩٩٧ .
(٨)السابق.



العراق
الأقلام
العدد رقم 2
1 فبراير 1982

خصوصية الموضوع

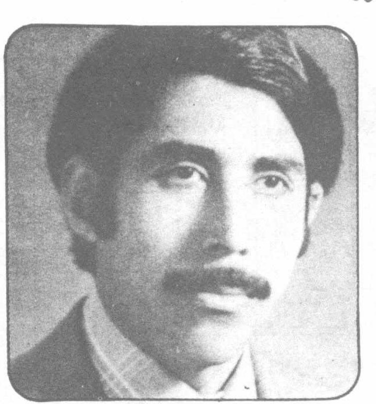
ومحليته في القصة العراقية

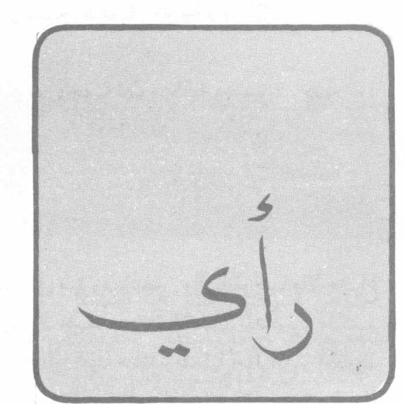
خضير عبد الامير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكل قصة موضوع حتى وان كان بسيطاً كتلك القصص القصيرة التي كتبها انطون جيخوف وعبّر عنها بانها شريحة من الحياة، وهذا الموضوع بالنسبة لها هو الزمان والمكان كعنصرين داخل الحدث، اذن هو كيان قصصي كامل يشار اليه بكلمة موضوع، تماماً كالصور العظيمة الخالدة التي تبدعها الشخصية وتعمقها مخيلتها لتتحدد بالفكرة والتي هي مزيج من ذاكرة الشخص وخياله المتمثل بالاسطورة.

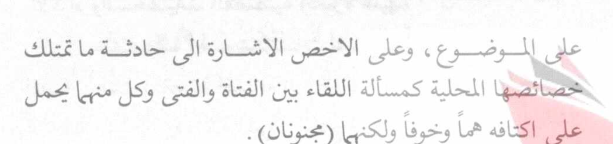






والقصص العالمية العديدة محملة بموضوع ذي خصوصيه المكان، فهي تأخذ ابعاده بكاملها لتكون شاهداً على ولادة الحدث في العمل الفني، اوولادة العمل الفني نفسه وخاصة في القصة القصيرة. فهي ان فقدت ملامحها داخل الموضوع ومحليتها تحولت الى اسطورة ضائعة لاهوية لها واعتبرت من ادب الغربة والاستلاب عن العالم. ومعلوم ان الادب العالمي من خلال مشكلاته وان تقدم على موضوعه وترك محليته قليلاً فانه يحاول ان يجد من يتبناه وان يعنى بخصوصيته اي ان نجد لهذه السمات وقعاً في نفوسنا، اما ما اعترى موجات التجديد من طفرات عبر الفن والادب فانها لم تدم طويلاً لافتقادها الهوية، وهذه سمة ليست محلية اي في العراق فقط وانما سمة عالمية عامة، ولكن كيف انحسرت مثل هذه الموجات التجديدية السريعة التي حاولت ان تقدم ادبا شكلاً مجرداً من خاصية المضمون، وان وجد فان خصائصه مستلبة وكذلك نماذجه، وكيف ان القصة حاولت التنصل من بنائها المعماري وصورتها عبر التجريد الشكلي الفاقد لكل خصوصية تنبئ عن تكوين متكامل لشخصية الانسان ولذا ومن منطلق هذا البحث سأحاول ان اصل الى تكوين قصصي عراقي مرعبر الثلاثين سنة الفائتة، وان اشير الى خطواته الصائبة والمشرقة والمتعثرة القاصرة احياناً، والى نماذجه القلقه عبر محاولات فردية عديدة، وعبر بعض من نماذجه القصصية المتوفرة.





المحاولات الفنية الاولى

اعتبر سنوات الخمسينات بداية حقيقية واصيلة لتكوين قصصي فاعل على صعيد الكم. فاضافة الى نتاجات الرواد امثال عبد الحق فاضل، وعبد المجيد لطفي وذوالنون ايوب وجعفر الخليلي فقد ظهر جيل جديد من الكتاب تمثل بوعي متطور مستمد اصوله من كتابات القصة الروسية، ومن واقعية روادها وتحليلاتهم المعمقة على صعيد الرواية والقصة كاعمال مكسيم غوركي وفيدوردستيفسكي وايفان تورجنيف وانطوان جيخوف وغيرهم الى واقعية انتقادية لاذعة ومكشوفة تمثلت في القصة الامريكية عند كل من ارسكين كالدويل وجون شتاينبك، وهوارد فاست وريتشارد رايت وغيرهم، وقد اثرت هذه الاعمال الدرامية الكبيرة في اساليب العديد من الكتاب الشباب (انذاك) امثال: عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي، وغائب طعمه فرمان، ومهدي عيسى الصقر، ومحمد رزنامجي، وسافره جميل، وعبد الله نيازي وغيرهم من الكتاب في تلك الفترة.

وقد امتازت كتابات الرواد بدقتها في استحضار المكان والتأكيد على الموضوع، وعلى الاخص الاشارة الى حادثة ما تمتلك خصائصها المحلية كمسألة اللقاء بين الفتاة والفتى وكل منها يحمل على اكتافه هماً وخوفاً ولكنهما (مجنونان).

والى تأكيد قصص ذوالنون ايوب على المفارقه والسخرية والصورة المتغايرة التي تفرزها العلاقات غير السوية في مجتمع متخلف مثل موضوع رواية (الدكتور ابراهيم،) وعلى المدينة ومفارقاتها وشخوصها العديدين الموزعين في مجالات العمل الحر او العمل الوظيفي، وحتى الانبهار ببعض الاماكن عبر الاشارة الى مجتمع الشمال وعلاقاته البسيطة عند عبد المجيد لطفي، وعلى المحلية الصميمية النادرة المتواجدة في ازقة المحافظات وبيوتها الموزعة داخل الحارات العتيقة المظلمة حيث عرض لنا جعفر الخليلي، احداثاً عديدة وبديعة التكوين تشكل منطلقاً لدراسة الواقع الاجتماعي المتخلف والمتغاير في طريقة حياتية والمبني على المفارقة والقدرية والحرمان والمصادفة والجريمة وخاصة في ما نشره من قصص قصيرة في جريدته الادبية «الهاتف» منذ سنة ١٩٣٦ وحتى نهاية الاربعينات وماقدمه من نتاجات اخرى مطبوعة في مرحلة الخمسينات

وهذه كلها تجنح الى تصوير الواقع وتتخذ من شخصيات القصة رموزاً لتشكيل الموضوع وتمنح المكان اهمية، فهي تارة تشير الى البيت الداخلي، الدهليز، غرف النوم، الاسواق، الدكاكين، الخمارات والبارات الصغيرة عند البعض والدوائر والمؤسسات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحكومية اضافة الى البيوت والشوارع وكذلك الازقة والمدن الصغيرة المبعثرة بما فيها الارض والجبال وسفوحها والمناخ وعلاقته وتأثيره بالافراد وبحياتهم بصورة عامة عند البعض الآخر.

وهذه خصوصية انفردت بها القصة العراقية وعلى طوال اعوامها الاولى منتهية في منتصف الخمسينات ومن اهم روادها كما اشرت الى بعضهم يوسف متي [٢] ، وعبد الرزاق الشيخ علي [٣] حيث برزت الموضوعة المحلية المرتبطة بالواقع الفقير والانسان العاطل عن العمل، والمرأة التي تبيع جسدها في بيوت علنية، والموظف الباحث عن حياة لائقة فلا يجدها فيرتاد الخمارات كتعويض عن الواقع المزري الذي يحياه كما عبّر عنه غائب طعمه فرمان في مجموعته القصصية الثانية (مولود آخر) وفي روايته (النخلة والجيران) بعد ذلك وامتازت هذه القصص بموضوع محلي يعالج مشكلات آنية حادة ويشير الى محلية ضيقة من خلال الرموز والاشكال المكانية وحتى الزمان الذي كان يبدو واضحاً من حالة الجو وتقلباته وعلاقته بالافراد والشخصيات القصصية وتأثيره عليهم [٤] .

وفي منتصف الخمسينات تقريباً صدرت عدة مجلات ادبية [٥] عنت بالقصة اضافة الى ظهور صفحات ادبية تابعة لعدة صحف صباحية ومسائية نشرت نماذج قصصية متطورة.

فقد نشر فؤاد التكرلي قصته «العيون الخضر» في مجلة الاسبوع، ونشر عبد الملك نوري عدة قصص في الصحف المحلية اذكر منها «العاملة والجرذي والربيع» بعدها صدرت مجموعته القصصية (نشيد الارض) حيث امتازت قصصها بوصف دقيق للدواخل الشخصية المحلية وتحركاتها وبحثها اضافة الى وصف للمكان ابتداءاً بالشارع وانتهاءاً بالضوء والظل الذي يجسم هواجس الشخصية ويمنح بطلها الصغير التصور اللازم مثل قصة «الرجل الصغير» الباحث عن بيت بدرية في ازقة بغداد والى الرجل المثقف السكير الذي يواجهه الجدار الطويل في قصته الدرامية «الجدار الاصم» اضافة الى قصة «سلطان» المنشورة في احدى المجلات والتي عنيت بالمكان، البيت والجدران والسلالم المشيدة بالطابوق والجص.

ويأتي فؤاد التكرلي ليقدم «الوجه الآخر» حيث يظهر الشارع، شارع الرشيد، والمقهى مقهى حسن عجمي، والبيت والزقاق بيت في الحيدرخانه الخ كوحدة قصصية فعلية متماسكة مع وجود الحدث.

ويكتب غائب طعمه فرمان مجموعته القصصية الاولى «حصيد الرحى» يتناول فيها شخوصاً ذات سمات محلية ثابتة الرؤية تتكون في الداخل لتمنحنا الفكرة الرئيسية التي شغلت بال كتاب القصة آنذاك الا وهي الوضع الاجتماعي المزري الذي كانت تعيشه الشخوص الحقيقية وتتحرك في السطور اضافة الى تعرفنا على نماذج من النساء والاطفال والشيوخ والباعة داخل الازقة اضافة لحركة الناس الباحثين عن اشياء يتوهمونها ولا يعرفون لماذا يتخبطون ومن خلال الاشارة الى الاحتلال الانكليزي للعراق وخاصة في مجموعته الثانية «مولود آخر».

وتتكشف هذه القصص عن عدة مستويات من الاساليب. فعند البعض اساليب حديثة تعتمد التداعي، اي تداعي الافكار والاحداث عند الشخصية، او من العناية بالحبكة القصصية المبنية على ترابط عضوي بين الشخصية ومكانها، وبهذا تستطيع هذه الحبكة من الكشف عن احداث واقعية تصطخب بها الحياة وتتكون فيها الاحداث، لذا فان وجود هذه النظرة الشكلية المتطورة تمنح القاص حالة جديدة من حالات البحث عن الموضوع.

ومع ذلك فان الموضوع الجديد لم ينفصل عن محلية واضحة بقيت سماتها داخل قصص بدت متطورة عن تلك التي اشرت اليها وعلى وجه التخصيص عند الرواد.

ولم تقف تلك الحركة القصصية رغم ان كتابها قد توقفوا عن العطاء او عن كتابة القصة القصيرة وانما تواردت المواضيع القصصية محملة برؤى عديدة مقتبسة من القصة العالمية والقصة المصرية والقصة العراقية التي اشرت اليها الا وهو ظهور جيل جديد من كتاب القصة ابتدأ هذا الجيل مقلداً اول الامر ثم استكمل ادواته الفنية وبقيت ملامحه محلية واضحة المعالم تعتمد الشخصية العراقية الحية النابضة بالحياة، الشخصية الحالمة والنابعة او المنحدرة من عوالم الاسطورة والميثولوجيا القديمة والمضافة اليها جوانب المكان والثوابت المكانية المحلية ابتداء من باحة الحوش. وباحة السرداب الى مساحة الشارع، ومن وجود الاطفال وحركتم الى وجود المرأة كزوجة وام، ومن البيوت ذات الريازة البغدادية المعتمدة على الزخرفة والمقرنصات والشناشيلات الى اكواخ الطين وحصران القصب في مدينة الصرائف. كل هذه القصص تواجدت مواضيعها في نتاجات نزار عباس ومنير عبد الامير واحمد عبد الكريم وجاسم الجوي، وخضير عبد الامير وباسم عبد الحميد حمودي، وموفق خضر وغازي العبادي وغيرهم.

المحاولات الفنية الثانية

استطيع ان اجمل هذه الفترة بسنوات ثورة تموز عام ١٩٥٨ مروراً باعوام الستينات حيث ابتدأ النتاج القصصي مواكباً حركة المجتمع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

او هكذا حاول القصاصون ان يكتبوا مواكبين مسيرة ثورة تموز الا انهم لم يستطيعوا لوقوعهم في شعارية الموقف السياسي ولكونهم لم يبتعدوا كثيراً عنْ كتابات طرحت تحمل سمات الخمسينات وتناولت الوضع الاجتماعي المتردي اولاً . والاقطاع ثانياً ولم تكن لها سمات جديدة عما ذكرته سابقاً ولكن منتصف الستينات افرز حركة قصصية تصاعدية في الكم استطاعت ان تتخطى المهام المحلية لتتحول الى قصة بدون مضمون وبدون سمة ثم عمقت هذه النظرة الى هذا اللون القصصي نتيجة نكسة حزيران عام ١٩٦٧ وما افرزته من رد فعلي نفس عميق لدى الجيل الجديد من الكتاب وحتى لدى كتاب الفترة الماضية متخذين من جماعة الرواية الجديدة في فرنسا وعلى راسهم الن روب غرييه وكلود سيمون وناتالي ساروت وغيرهم منطلقاً نحو تجريب اساليب جديدة تبتعد عن المحلية السائدة . ولكنها سرعان ما خمدت نتيجة التطورات الحادة التي افرزتها نكسة حزيران عام ١٩٦٧ كما ان اغلب تلك القصص كانت ذات تصورات ماضية واستعادة لواقع مرت عليه عشرات السنوات وهو يرزح تحت وطأة المرض والفقر والخوف والجهل وطبيعي ان تبقى هذه الذكرى عالقة في نفوس كتاب القصة متوصلين الى علاقات اجتماعية ارقى وصولاً الى مستوى لائق لحياة انسانية كريمة .

لقد صمت بعض كتاب القصة الرواد مثلاً او اولئك الذين حاولوا التجديد في الشكل القصصي ومضمونه وظهر جيل جديد اضافة الى ما ذكرت من كتاب وانبرى البعض يكتب قصة بدون هوية اضاعت معالمها الاحاسيس النفسية والنكسات السياسية فجاء التعبير عن انسان بدون مكانية او بدون ارض يتحدث عن احساسه الخاص والداخلي ويهرب من واقعه نحو مرامئ او اماكن يكونها هو داخل عقله الباطن او في داخل وعيه المترامي نتيجة قراءته الواسعة .

بدت مثل هذه القصص تظهر في صفحات المجلات والجرائد ، وبدت اسماء اخرى تكتب لتدين ذلك الواقع بان تضع يدها على الادانة نفسها وتقول لهذا المجتمع الساكن لا ، وتختفي هذه المقولة او هذا الرأي داخل شكل قصصي يؤكد على التشبيه الطائر والاستعارة غير المتوافقة وترديد العبارة ووضع النقاط والفواصل واضفاء صورة داخل اخرى وصولاً الى صورة جديدة وافتعال الغموض من اجل التستر داخل واجهات اللغة والتصوير الفني ، وامثال هؤلاء ، موسى كريدي وعبد الرحمن الربيعي الى حدما وكذلك يوسف الحيدري وخالد حبيب الراوي وعبد الستار ناصر[٦] وغيرهم وقد افرزت تلك الفترة نماذج قصصية عديدة طبعت بطابع مايسمى الآن بفترة الستينات انساق الى تجربتها في اختزال الزمان والمكان وعدم الاعتماد على الموضوع وحتى السخرية منه ، العديد من القصاصين الذين اشرت الى اسمائهم .

ان اغلب قصص الستينات وقفت مستعصية امام لغة المترجم ، كما انها استبعدت لعدم وضوح هويتها القصصية المحلية وتجردت عن محليتها لعدم وجود الرؤ ية الكافية عند الكاتب بطبيعة المرحلة ومهمات القصة لذا فان العديد من القصص التي لم تضمها مجاميع قصصية بقيت متفردة ، فاذا حذفنا منها اسماء بعض الشخصيات واسم الكاتب لم تعرف هويتها تماماً[٧]

المحاولات الفنية الثالثة

امتازت فترة السبعينات بوعي قصصي جديد افقد مرت المراهقة الثقافية عند البعض واطلع البعض الآخر على امهات الكتب العالمية وخاصة في القصة والرواية .

وشعر البعض الآخر بضرورة الكتابة من الداخل واعتماد الشخصيات الواضحة والاشارة الى المكان عن طريق الوعي بوجود الموضوع والشخصية القصصية ، وضرورة تناول المحلة والزقاق والشارع والبيت والغرفة والايوان اضافة لتوضيح ملحقات الجوانب المكانية الاخرى اضافة الى اطلاق اسماء الشوارع والازقة والمحلات وبعض اسماء المقاهي والاشارة الى الحافلات وباصات مصلحة نقل الركاب والقطارات النازلة الى الجنوب والاحساس بهم الشخصية ذلك الهم اليومي الذي لايتعدى الهم المحلي ومسبباته المعروفة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والذاتية في اغلب الاحوال وخاصة عند الشخصيات المثقفة ، وظهر نتاج قصصي جديد على صعيد المجاميع القصصية يحمل رؤ ية جديدة في كل هذا الذي ذكرت[٨] .

ثم اخذت القصة العراقية هويتها الصحيحة ومسارها المبني على وجود قصة ملتصقة بالواقع لها جذورها وامتداداتها في اعماق الشعب وخاصة عند الطبقات الفقيرة والباحثة عن عمل حيث كانت الشخصية الباحثة والتي لاحول لها ولاقوة تتواجد في المقاهي وتنام على الارصفة وتتخذ من سقوف الاسواق ومنعطفات الازقة مأوى لها[٩]

اقول حيث بدأت القصة العراقية الواعية الآن وهي تحمل من رؤ ى ذلك الواقع الممتد والموغل في الامتداد عبر الزمن العراقي المحلي . فانها الآن لم تتوقف وانما تشعبت الى شعبتين والى اكثر ربما . منها مايكتب متمثلاً التغيرات الجديدة وهذا طبيعي حيث الجيل الجديد وتطلعاته الواضحة ومنهم من يستعيد ذكرى الايام

الفائتة ليقدم شيئا مغايراً لما هو الآن ومعبراً عنه من الناحية التأريخية الملتصقة بالمكان والزمان وبالموضوعة ذاتها [١٠]

لقد صاحب التطور والواعي بالمرحلة العديد من القصاصين لذا فان النتاجات القصصية التي ظهرت في سنوات السبعينات كانت حافلة بالفن القصصي على صعيد الشكل والمضمون الذي اتضحت هويته ومحليته العالية المتطورة سواء في الرؤية الشخصية للشخوص او لحركة المكان ومسألة التغيير الموقعي وعبر الهياكل الجديدة للبيوت والحدائق ومسيرة العمل اليومية عبر العلاقات الانسانية.

اشارات:

(١) راجع كنت معهم في السجن واولاد الخليلي وهما مجموعتان قصصيتان، وان كانت الاولى انطباعات عن حياة السجناء عاشها المؤلف معهم.
(٢) اشارة الى قصص المرحوم يوسف متي المنشورة في الصحف العراقية في الثلاثينات والاربعينات والتي جمعها الناقد سليم عبد القادر وقدم لها في مجموعة قصصية.
(٣) راجع المجموعة القصصية لعبد الرزاق الشيخ علي «عباس افندي» وقصته الطويلة المتسلسلة «المسلخ الكبير» المنشورة في الصحف المحلية قبل اربعين سنة.
(٤) راجع «المساكين» لدستيفسكي لترى تأثيرها على كتّاب القصة في العراق والاشارة الى شخصيات قصصية عراقية لاتستطيع الخروج الى الشارع في الشتاء لعدم وجود حذاء لديها تشبها ابماكارديو فشكين الشخصية المعروفة في الرواية.
(٥) مثل مجلة الاسبوع لخالص عزمي، والرسالة الجديدة لمحمد منير آل ياسين وغيرها.
(٦) راجع مجاميعهم القصصية «اصوات في المدينة» «السيف والسفينة» «حين يجف البحر» «الجسد والابواب» «فوق الجسد البارد»
(٧) امثال بعض القصص التي كتبها سركون بولص وانور الغساني ومؤيد الراوي ونجيب المانع.
(٨) ظهرت في بداية السبعينات مجموعات قصصية جيدة الرؤية وعالية الموضوع منها «الماء العذب» لغانم الدباغ، «خطوات المسافر نحو الموت» لموسى كريدي، «الزائر الليلي» لمنير عبد الامير «الهمس المذعور» لعبد الله نيازي «القناع» لخالد حبيب الراوي «رجل تكرهه المدينة» ليوسف الحيدري «طيور السماء» لفهد الاسدي وغيرها.
(٩) راجع قصص ادمون صبري، موفق خضر، خضير عبد الامير وبعض قصص غازي العبادي.
(١٠) استثنيت الحديث عن قصص المعركة هذه الظاهرة التي ستأخذ ابعادها قريباً وذلك بظهور عدة مجاميع قصصية جديدة.
(١١) لقد ظهرت عدة مجاميع قصصية في السبعينات حققت تطوراً لفن القصة في العراق ومن كتابها:
محمد خضير، عبد الاله عبد الرزاق، عبد الرحمن الربيعي غازي العبادي، خضير عبد الامير، موفق خضر برهان الخطيب، احمد خلف وغيرهم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عمان
نزوى
العدد رقم 10
1 أبريل 1997

خطاب الموت في الشعر الجاهلي

أحمد الحسين *

أرّق الموت بال الانسان، وشغل تفكيره المصير المحتوم الذي أثار في اعماق نفسه المضطربة تساؤلات حائرة عن جدلية الموت والحياة. وسر الفناء، وغاية الزوال.

وقد عبرت ثقافات الشعوب، وفلسفاتها، وأساطيرها عن قضية الموت بمستويات مختلفة ونقلت كثيرا من التصورات عن طبيعة العدم والبقاء. وكان الشعر من بين الفنون الابداعية قد حمل خطرات فكرية، وتأملات ذهنية اطلقها الشعراء تعبيرا عن حقائق الوجود وبانوراما الحياة والفناء.

والشاعر الجاهلي عني بأمر الموت كسائر الناس، ومضى به تأمله الفكري الى إدراك حقيقة الحياة. في قصرها ومحدودية أيامها، فهي كالكنز تنقص، ولا تزيد كما يقول طرفة بن العبد:

أرى العيش كنزا ناقصا كل ليلة
وما تنقص الايام والدهر ينفد

وبدت له الحياة كثوب معار في اشارة الى عدم امتلاكها، ومن طبيعة الاشياء المعارة أنها لا تدوم ولا بد ان يستردها من أودعها. وعندئذ فان مصير الانسان الى زوال، وان قدره ان يسلك درب المنية، ويلحق بالذين سبقوه كما تخبر بذلك سعدى بنت الشمردل اذ تقول:

ولقد علمت بأن كل مؤخر
يوما سبيل الاولين سيتبع
ولقد علمت لو ان علما نافع
ان كل حي ذاهب فمودع

والانشغال بالموت اوقد في نفس الشاعر جذوة قلق لا يسكن، أفسد عليه متعة الحياة، وكدر صفوها. اذ صار الشاعر يخشى ان يصرعه الموت في أية لحظة وان يباغته الردى في غفلة، ما دامت سهامه مشرعة لا تخطيء من تصيب، وادراك الموت بحد ذاته يتجلى في التفكير بالمآل الذي يصير اليه الشاعر حيث سيصبح منزله العامر حفرة موحشة، لا مؤنس فيها ولا أنيس. حفرة تسفي عليها الرياح يهجع فيها جثة هامدة، لا تسمع، ولا تجيب، انه الشعور بالعدم المطلق كما عبر عنه المثقب العبدي اذ قال:

ولقد علمت بأن قصري حفرة
غبراء يحملني اليها شرجع
فبكى بناتي شجوهن وزوجتي
والأقربون الي ثم تصدعوا
وتركت في غبراء يكره وردها
تسفي علي الريح حين أودع
حتى اذا وافى الحمام لوقته
ولكل جنب لا محالة مصرع
نبذوا اليه بالسلام فلم يجب
أحدا، وصم عن الدعاء الأسمع

* حتمية الموت:

ولعل الفكرة التي تشير اليها الابيات السابقة تؤكد مفهوم الحتمية، فالموت حقيقة ثابتة، وقضاء مقدر، لا مهرب منه، ولا منجاة.

والشاعر الجاهلي كان مدركا هذه الحقيقة، وكان على يقين راسخ بأن الموت منهل يرده الجميع، ولا يمكن للمرء أن ينجو من سهامه، او يظفر بالخلود لمال او جاه او سلطان:

إني وجدك ما تخلدني
مائة يطير عفاؤها أدم
ولئن بنيت لي المشقر في
هضب تقصر دونه العصم
لتنقبن عني المنية ان
الله ليس لحكمه حكم

وقد تحدث عن هذه الحقيقة اكثر من شاعر، فهذا طرفة يجد الانسان مقيدا بحبال المنية، ولا خلاص له منها، ولا فكاك:

لعمرك ان الموت ما أخطأ الفتى
لكالطول المرخى وثنياه باليد

وذاك ابو ذؤيب الهذلي يتأمل الحياة من حوله، وكيف تفتك المنية بالناس ولا تجد بينهم من يقوى على رد غائلة الموت، فلا التمائم تنفع، ولا التعاويذ تجدي انها قوة الحتمية المطلقة اذ يقول في صيغة من الواقعية، والاستسلام العاجز:

واذا المنية أنشبت أظفارها
ألفيت كل تميمة لا تنفع

وبلغ الاستسلام الى هذه الحتمية درجة من الاعتقاد بأن الموت سيطال الانسان، ولو صعد في السماء او احتمى في القلاع والحصون، فلابد أن تناله اسباب المنايا كما يرى زهير بن ابي سلمى اذ يقول:

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه
ولو رام أسباب السماء بسلم

ومناقشة فكرة الحتمية من جانب آخر قد تمنح الانسان حرية في الاختيار فمادام الموت قدرا مضروبا، ومحددا فان خشية أسبابه لا تهب المرء خلودا، فلماذا لا يغشى الانسان ساحات الوغى، ولماذا لا يرحل في الارض، ويطوف بين الاصقاع؟ بل لماذا يستكين مستسلما والموت حين يأتي لا علاقة له بهذا او ذاك من الأسباب:

ألم تعلمي الا يراخي منيتي
قعودي، ولا يدني الوفاة رحيلي
مع القدر الموقوف حتى يصيبني
حمامي لو ان النفس غير عجول

* شمولية الموت:

ويتفرع عن الحتمية معنى الشمولية. فالموت يساوي بين الناس كافة، وبذلك تبرز عدالته التي لا تؤثر في نفاذ احكامها مكانة المرء او منزلته بين القوم، فالموت لا يترك احدا كما يخبرنا طرفة:

أرى الموت لا يرعى على ذي قرابة
وان كان في الدنيا عزيزا بمقعد

* كاتب من سوريا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي شمولية الموت يتحقق نوع من العزاء بالمساواة ، حيث تزول الفوارق ، وتلغى الامتيازات وهذا ما يخفف من أثر وقع الموت على النفوس ، ويبدو تقبل هذه النتيجة مرضيا بعض الشيء. فالانسان الحي حين يتأمل قبور الموتى يجدها واحدة في مظهرها، فانت لا تميز بين قبر شجاع ، او قبر جبان، ولا بين قبر بخيل او قبر كريم لأنك كما يقول طرفة

ترى جثوتين من تراب عليهما

صفائح صم من صفيح منضد

وفي اطار فكرة الحتمية وما ينتج عنها من شمولية أصبح التفكير بالخلود ضربا من المستحيل الذي لا طاقة للانسان به ، ولا مطمع ، واصبحت نظرة الانسان الى الموت تتسم بالواقعية وذلك من خلال تأمله في مصير الاولين ، الذي كون في وجدانه قناعات راسخة عبر عنها بصيغة التساؤل او الاستفهام اذ قال:

فكيف يرجي المرء دهرا مخلدا

وأعماله عما قليل تحاسبه

ألم تر لقمان بن عاد تتابعت

عليه النسور ثم غابت كواكبه

* اللذة والموت:

وفي ظل هذه الحقائق التي كونها الشاعر الجاهلي عن طبيعة الموت، وحتميته، وشموله، أيقن ان مواجهة الموت باللذة هي شكل من اشكال التعبير عن وجوده، ولهذا دعا الى فلسفة او طريقة وجودية في العيش تقوم عناصرها على تحقيق أكبر طاقة ممكنة من المتع الحسية، التي يرد بها على الموت، ويبادر بها المنية:

فان كنت لا تستطيع دفع منيتي

فدعني أبادرها بما ملكت يدي

على أن مفهوم اللذة لا يقتصر على المتعة الحسية التي تخلق السعادة او البهجة في النفس فالشاعر الجاهلي اذ يطلب المتعة الجسدية ، فإنه يشير من جهة اخرى الى اللذة المعنوية التي تحققها أفعال طيبة كالشجاعة، والكرم ، وبذل المعروف، فهو يحرص ان يشتري في حياته الحمد، والثناء، لأن ذلك يحقق له متعة في حياته ويبقى أثره حيا بعد مماته كما يقول عروة بن الورد مخاطبا امرأته:

ذريني ونفسي أم حسان انني

بها قبل ألا أملك البيع مشتري

أحاديث تبقى والفتى غير خالد

إذا هو أمسى هامة تحت صير

وحين نتأمل دوافع الخوف من الموت كما عبر عنها الشعر الجاهلي، نجدها تنطلق من ادراك الشاعر ان الموت يحول بين الانسان ، والملذات الحسية والمعنوية، ولولا أن الموت يحرم الانسان منهما لما وجد الشاعر رهبة في مواجهة المنية

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى

وجدك لم أحفل متى قام عودي

فمنهن سبق العاذلات بشربة

كميت متى ما تعل بالماء تزبد

وكري إذا نادى المضاف محنبا

كسيد الغضا نبهته المتورد

وتقصر يوم الدجن، والدجن معجب

ببهكنة تحت الطراف المعمد

ولا يغيب عن البال أن الحاح الشاعر الجاهلي على انتزاع الملذات ، واغتنام المكرمات يصور اعتقاده باستحالة الخلود من جهة ، وعدم الايمان بالحياة بعد الموت من جهة ثانية فهو ومن خلال رؤية وثنية، مادية يؤمن بالحاضر المدرك على حساب المستقبل المجهول وهذا ما عبر عنه طرفة اذ قال:

كريم يروي نفسه في حياته

ستعلم إن متنا غدا أينا الصدى؟

* الموت النفسي:

وخطاب الموت في الشعر الجاهلي لا يقتصر على موت الجسد فحسب فهناك نلمح اشارات الى معنى الموت النفسي، وقد ناقش اكثر من شاعر هذه الفكرة ، وقارنوا بين موت الجسد، وموت النفس، وبدا لهم ان موت النفس أقسى ، وأشد مرارة من فناء الجسد على نحو ما يذكر عدي بن رعلاء الغساني:

ليس من مات فاستراح بميت

إنما الميت ميت الأحياء

انما الميت من يعيش ذليلا

سيئا باله ، قليل الرجاء

والمعنى الذي يريده الشاعر هنا ان الذليل عاجز عن تحقيق وجوده ، اذ هو مسلوب الارادة والحرية، وهو بالتالي لا يختلف عن الميت ، بل يزيد عليه في معاناته ، واحساسه بالدونية، والاذلال لانه حي، ويعيش بين الناس.

والموت المعنوي الذي نبه اليه الشعراء الجاهليون يشكل منعطفا خاصا في ادراك معاني الموت، ونلاحظ أن الاهتمام بفكرة موت الروح اخذت اهتماما واسعا في نقاشات الفلاسفة، وتأملات المفكرين، واصبحت هذه الفكرة موضوعا أساسيا خاصة لدى شعراء الرومانسية الذين تغنوا بالروح وموتها في قصائدهم الشاكية، ومناجاتهم الذاتية.

وتجدر الاشارة الى ان الموقف من الموت لم يكن ثابتا، فهو يتبدل من طور الى آخر، وكما وجدنا اكثر القصائد الجاهلية تصور كره الموت، وتعبر عن الرغبة في الحياة، ودوامها فان بعض النصوص تحمل موقفا آخر، يبدو من خلاله الشاعر وقد ضاق بالحياة، فهو يشكو طولها، ورتابتها المملة بلا معنى.

وغالبا ما تكون هذه التحولات مرتبطة بأطوار نفسية ، وزمنية يمر بها الانسان ولا سيما حين داهمه الشيخوخة، ويصل الى مرحلة ارذل العمر، وما يصاحب ذلك من تغير الزمان وتبدل الاقران، وعندئذ تفقد الحياة معناها، ويصاب المرء بالسأم، ويشعر ان حمل الحياة أصبح عبئا ثقيلا كالذي نجده في قول المستوغر بن ربيعة:

ولقد سئمت من الحياة وطولها

وازددت من عدد السنين مئينا

مائة أتت من بعدها مئتان لي

وازددت من عدد الشهور سنينا

هل ما بقى الا كما قد فاتنا

يوم يكر ، وليلة تحدونا

ولعلنا مما سبق نكون قد وقفنا على جانب من خطاب الموت في الشعر الجاهلي ، وقفة موجزة بدا لنا من خلالها ان الشاعر الجاهلي قد صاغ لنا رؤيته للموت على أنه حتم، يشمل الناس كافة ، ولا مطمع للانسان في خلود يرتجى.

وكانت تلك التصورات والتأملات التي عبر عنها الشاعر الجاهلي وثيقة الصلة بالحياة البدوية وبيئتها الفكرية التي تقوم على التجربة، دون التوغل في متاهات الفكر، والمناقشات الفلسفية العميقة التي تبحث في عالم الموت الغامض والمجهول. ولهذا لا نجد غوصا في طبيعة هذه الظاهرة ولا تصورا عن امكانية الانتصار على الموت بالبعث والحياة الثانية كما جاء في الديانات التوحيدية وهذا ما جعل صورة الموت قاتمة ، ورحلة الموت نهائية لا عودة لغائبها، وبذلك يمكن أن ندرك عمق الجزع النفسي الذي يسري في أعماق الشاعر الجاهلي في مواجهة فكرة الموت، والتعبير عنها في قالب من الحكمة الشعرية، والخطرات التأملية المتشحة بالقلق ، وهواجس الخوف والاضطراب.

* * *

مصر
فصول
العدد رقم 3_4
1 يوليو 1991



خواطر فى النقد

أدونـيـس

— ١ —

لا أزعم أنّى ناقد . ولا أتبنّى فى تذوّق الشّعر وفهمه أىّ منهج . ولئن صَحَّ لى أن أحدّد فى هذا المجال ما أنا ، فإننى أميل إلى أن أصفَ نفسى بأنّى رَاءٍ ، يتّجه نحو أفقٍ غير مرئى . وفى سيرى ألاحظ واختبر ، وأكتشف ، وأعرف ، مشيراً إلى ما أراه عائقاً دون التقدّم نحو هذا الأفق الذى أتطلّع إليه . ثم إنّ المنهجَ قد يكون جيّداً لمبتكره ، لكنّه ، بالنسبة إلى غيره ، ليس إلا مدرسةً ؛ وأنا غير مدرسىّ . كلّ مدرسىّ باطل . ولا أكتم رأيى أنّ هذا المنهج أو ذاك أو ذلك مما يفخر باتّباعه كثيرٌ من الأصدقاء وغير الأصدقاء لا يُغرينى أبداً . ولا أشعر بأىّ ضعف إزاء ذلك ، أو بأىّ نقص ، أو بأىّ ضير ، لسببٍ أساسٍ هو أنّ المنهجَ أيّاً كان يُلْغى الجسدَ ، ولغةَ الجسد ، وكلام الجسد . أى أنّه يلغى ، فى رأيى ، أعمقَ ما يكوّنُ علاقةَ الإنسان بنفسه ، وبالإنسان والعالم . هكذا أرى أنّ المنهجَ حجاب . وحينَ يمتلك المنهجُ الذّوقَ والتأمّل ، لا يحجبُهما وحدهما ، وإنما يحجب المعرفة كذلك . فالإنسانُ أكبرُ من المنهج ، وأوْسعُ وأغنى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

— ٢ —

لا تبدأ بأنّ تكون ناقداً ، إلا إذا بدأتَ بنَقْد نَفْسِك .

— ٣ —

النّقدُ أكثرُ من قراءة : ليس تفسيراً للنصّ أو تأويلاً وحسب . إنّه معرفة ، أو هو ابتكارُ معرفةٍ جديدة ، انطلاقاً من النصّ واستناداً إليه ؛ انطلاقاً مِمّا هُوَ وممّا قَبْلَه . والنّقدُ ، فى ذلك ، امتحانٌ للنصّ : هل هو « طبقَةٌ » واحدة ، ولذلك سرعان ما « يموت » ، أو هو — على العكس — « طبقات » ؛ تموت طبقةٌ فتولد أخرى ؟ هل نَضب وَاسْتُنْفِد وأصبحَ عاجزاً عن توليد المعنى ، أو أنّه — على العكس — لايزال مُسْتَودَعاً من الطاقات التى تُولّد المعانى ؟

وليس النّقد هذا الامتحان إلّا لأنّه يُضمر هذه التّساؤلات : كيف ينضبُ النصّ ؟ كيف يشيخُ ويموت ؟ ما معنى « موت » النصّ ؟ وما معنى كونه لا يموت ؟

— ٤ —

يُؤسِّس النّقدُ — دائماً — لبداياتِ كلامٍ آخر .

— ٥ —

النّقدُ كالفكر ، أو هو فِكرٌ لا يتغذّى ولا ينمو إلا بالتّساؤل المستمرّ . وهو لذلك يَضَعُ نفسَه ، لا الأشياء والنّصوصَ وحدَها ، موضعَ تساؤل دائم ، وإعادة نَظر مستمرّة .

إنّه نقيضٌ للمنهج المُغْلَق ، وهو لِذلِكَ بدءٌ يَظلُّ بدْءاً .

العَملُ مِن أجل تأصيلِ هذا النّقد التّساؤليّ البادىء ، دائماً ، فى المجتمع العربى ، ضروريٌّ وحيويٌّ كالعمل من أجل التقدم . إنّه جزء عضويٌّ من الحرّية والكفاح فى سبيل الحرية .

— ٦ —

المعرفة العربيّةُ السّائدة معرفةٌ غير نقديّة ؛ ذلك أنّها نشأت وتَنْشأ فى أحضان الجواب . ومن هُنا كان طابَعُها الغالب فقهيًّا ـ شَرْعِيًّا ، حتى فى الآداب والفُنون . وفى هذا ما يُوضِحُ كيف أنّ الثّقافةَ العربيّة المهيمنة تمارس النّقْدَ بطريقة غير نقدية والفكر والفلسفة بطريقة غير فكرية وغير فلسفية ، والعلم بطريقة غير علميةٍ ، والشّعرَ والفنّ بطرقٍ غير شعرّية وغير فنّية .

الثّقافةُ العربّية المهيمنة مجموعةٌ من المؤسّسات الاجتماعية ـ الأخلاقية ـ السياسية . إنّها ثقافةٌ بلا ثقافة .

— ٧ —

المعرفة العربّية السائدة تراكُمٌ تأويليٌّ للنص الدينى ، أو شبه الدينيّ . وهذا النّصّ كافٍ بِذاته ، كَما يعلّمنا التقليد ، وتعلّمنا ثقافةُ الجواب : كافٍ لكلّ شىءٍ ، وكافٍ لكلّ معرفة .

إنّ تمثُّلَ الواقع دينيًّا هو ما يوجِّه حياتَنا وتاريخَنا ، فكرَنا وأدبَنا وشعرَنا . والمقولاتُ التى نَتأمّلُ بها الإنسانَ والأشياء والعالَمَ هى ، فى بنيتها العميقة ، مقولاتٌ دينية . ولقد تميّز تاريخ الفكر العربى بنقد الفلسفة والعقل نقداً متواصلاً ، أدّى إلى عزلِها وَزوالِها . ولا يمكن أن نبدأ بتأسيس فكرٍ عربىٍّ جديدٍ ونقدٍ جَديدٍ إلا إذا بَدأنا بنقد البنية الفكرية الدينّية . فتجديد عالمنا لا يتمّ إلا بإعادة اكتشافِ الأصولِ التى بُنِيَ عليها ، لكن فى أفقِ هذا النّقد .

يَبدأُ هذا التّأسيسُ بتجاوزِ القراءات الماضية للنصّ الدينيّ ، كما يتمّ الآنَ تجاوزُ القراءات النقديّة القديمة للنصّ الشعريّ .

ومعنى ذلك أنّ ثمّةَ أشياء أخرى علينا أن نقولَها فى صدد النّصّ الدينيّ يختلف عَمّا قاله السّلَفُ جميعاً ، وربّما تَناقَضَ مع معظم ما قالوه . وهذا يتطلّب تأمّلاً خاصًّا حول مفهوماتِ العودة والتّكرار ، الأَصْل والأصوليّة ، الجُذور والخصوصيّة ، التّجاوز والجِدّة ، التّبايُن والتّماهى ، الاختلاف والائتلاف .

لسنا ، فى هذا المستوى ، بحاجةٍ إلى دراسة الموروث ، بمناهجَ مادّية أو مثاليّة ، أو إلى إعادة تدوينه كما يفعل بعضهم ، فهذا كلّه لا يُجْدى إلاّ بدءاً من اختراق الموروث عموديًّا بنظرةٍ جديدةٍ تتخطّى المسبّقات وبناها فى جميع أشكالها .

— ٨ —

فى تشديد النّقد العربى السّائد على الانحيازيّة السياسيّة ، ما قَتل البُعْدَ السياسيّ ، وفى تشديده على المنفعيّة الجمالية ، ما قتل الجماليّ ، وفى تشديده على المصلحة المباشرة ما قتل البحث ، وفى تشديده على التّكتيك ما قَوّضَ الاستراتيجية .

إنّه ، فى النّتيجة ، نَقدٌ لا يضىء الواقع بل يحجبُه ، شأنَ الفِكر العربىّ السائد .

— ٩ —

العروبة ، أصليًا ، متعدّدة ، لا واحديّة . ولم نعرف في العصر الحديث أن نَرفعَ هذه التعدديّة إلى مستوى القاعدة والمبدأ في حياتنا المدنيّة ـ الاجتماعية ، السياسية ، الثقافية . وهذا خللٌ أساسٌ ، بل لقد ألغينا التعدديّة لصالح الواحديّة . وفي هذا ما قد يوضح أصولَ العنف وأسبابَه في حياتنا ـ السياسية على الأخصّ . وفيه ما يُوضح مَوْتَ النّقد .

— ١٠ —

ما الواقع الفكري العربيّ ، اليوم ، على مستوى السّائد ؟

الجوابُ ، كما يبدو لي ، هو أنّ حضارةَ الآخر غمرت الذات ، بحيثُ لم يَبْقَ من ثقافتها إلاّ أمران : لغوي ، يتمثّل في المعجم اللغويّ العربي ، ودينيّ يتمثّل في قراءة خاصّةٍ للإسلام ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياسيّ والسّلْطويّ . أمّا ثقافة الحياة ـ التّقنيّة خصوصاً ، وأصولُها العلمية والرياضيّة والفلسفية ، فتجيء من الآخر .

وعَبثاً تَتَوهَّم هذه الذات أنها تقدر أن تواجهَ الآخر بلغتها ودينها . على العكس ، إنّ هذا الآخر يُهيمن اليوم على عقلِنا وطرق تَفْكيرنا أكثرَ منه في أيّ وقتٍ مضى ، حتى ليمكن القول إنّ ثقافتَنا اليوم هي جَسدٌ أجنبيٌّ بثوبٍ عربيّ .

والسّببُ في ذلك هو أنّنا نَمنع العقل العربي ، بشكلٍ أو بآخر ، من التّفكير في ذاته ، ومن المُساءلةِ والنّقد . وهذا مِمّا يدفع العرب الذين يمارسون الفكر إلى أن يُعَرِّبُوا فِكْرَ الآخر بنوعٍ من التّبنّي . لهذا لا يجوز أن نستغرب صدورَ كتبٍ تتحدث عن « تكوين » العقل العربي و « بنيته » ، دون أن تطرحَ سؤالاً واحداً حول الأسس التي كانت ولاتزال مِنْ خاصّيات هذا العقل ـ عنيت الوحي والنبوّة ، بخاصةٍ ، ودون أن تسأل سؤالاً واحداً حول القيمة المعرفيّة اليوم لهذه الأسس .

والسّؤال هو : كيفَ تقدر ثقافةٌ هذا شأنُها أن تواجه ما يُسمّونه بـ « الغزو الثقافي الأجنبي » ؟

النّقدُ الأدبي نفسه ، لا يبدأ إلاّ حين يبدأ بِنَقْدِ هذا الواقع الفكريّ العربي .

— ١١ —

المعنى هو فَعّالية الكلام ، أي فعاليّة العلاقات التي يُنتجها الكلام . يكون المعنى غنيًّا بقدر ما تكون هذه العلاقات غنية . وفي هذا الحيّز ، يمكن القول إن « الشكل » هو المعنى . النّقد ، في بعض وجوهه ، هو الكشف عن هذه الفعّالية .

— ١٢ —

المعنى الماورائيُّ الذي يُفْلِت من كلّ تحليلٍ عقليّ ، والذي يَتعذَّرُ إدراكُه ، من المعاني الأولى التي يحس بها الإنسان .

قد يقول بعضُهم إنّ الإنسان لا يقدر أن « يعقل » الغيبَ أو أن « يفهمه » . لكن ، أهناك ما يحولُ دوَن أن نتخيَّلَه ، أو نتصوَّره ؟

ليس الكائنُ حاضراً إلاّ في غيابه ، وليس غائباً إلا في حضوره . إنّ حضورَ الغيب يكشفُ عن لا نهائيّته : يكشفُ عن أنّ هذا الحضورَ المُعايَن ليس إلاّ صورةً لا تحيط بكلّيتِهِ ؛ عَنْ أنّه ليس إلا غياباً .

الكائِنُ حاضِرٌ غائِبٌ في آن .

إلى نَقْدٍ يكشفُ في النصّ عن هذا الحضورِ الغياب ، الغيابِ الحضُور ، نتطلّع اليوم .

— ١٣ —

النصَّ نَقدٌ يعيد كتابةَ النصّ الذى ينقده ، بشكلٍ آخر : ينقلُه من بنيته الأولى إلى بُنيةٍ ثانية . ومثلُ هذا النّقل ممكنٌ بلا نهاية . ولهذا يتجدّد معنى النصّ بلا نهاية .

لا أحد يملكُ المعنى . لا أحد ينْبغى أن يقاتل من أجل أىّ معنى . وليس المعنى وراءنا ، بل أمامَنا . لا نملكُه ، بل نتّجه نحوه . نتّجه نَحوه ، باستمرار .

وهذا مما يؤسِّس له النّقد .

— ١٤ —

النّقدُ قراءةٌ أُولى . أُولى دائماً .

القراءة الأولى للنصّ الدينىّ فرضَت معنى . ثُمّ وضعته فى نظام . وفرَضت الوصول إلى هذا المعنى الوحيد ، عبر هذا النظام الوحيد . ثم أخذت تُحارب كلّ خارجٍ على هذا النظام ، بوصفهِ خارجاً على هذا المعنى . هكذا أصبحت هذه القراءة الأولى قراءة أخيرة .

أنْ يُفرضَ معنىً وحيد واحد يعنى افتراضاً لنهاية العقل والمعرفة . هل يمكن أن نتصور يوماً تكون فيه المعرفة مكتملة بحيث تنتفى الحاجة إليها ؟ أو يوماً لا تنْشأ فيه مشكلات جديدة لم تعرف سابقاً ؟ هل يمكن أن نفترض يوماً لا يعود الإنسان فيه محتاجاً إلى أن يطرح أى سؤال؟

المعنى الوحيد ، المُسبَّق ، يجيب : نعم .

لا يمكنُ لأية معرفةٍ أن تقدّم الأجوبةَ كلها . المعرفةُ ، مهما كانت كلية ، تَبْقى جزئيّة . لا يحيط بالغَدِ ، الأمسُ ولا اليوم . لا يحيط بسؤال الغدِ إلا كلامُ الغد .

لِنتأمّل اليوم فى الصراع على المعنى ، وبِاسْم المعنى . إنّ صفحات الكتب والمجلاّت والجرائد ، شأنها شأن الشوارع والسّاحات العامة ، تمتلىء بالحروب من أجل المعنى .

وتمتلىء أيضاً بالقَتْل .

— ١٥ —

حين يجد الإنسان نفسه محكوماً بالبحث عن تلبية حاجات الجسد ، المباشرة والأولية ، كما هى الحال فى المجتمع العربى ، فإن جميع أفكاره وأعماله توجّهها المنفعية والوظيفية . لهذا يُحوِّلُ الكلامَ نفسه إلى نوع من العمل ـــ إلى سلاح لتلبية هذه الحاجات .

هكذا يصبح الكلام وظيفة ـــ عملاً . هكذا يموت النقد .

— ١٦ —

النّقد الأدبىّ هو ما يَتجاوز أدبيّته : إنه نَقْدٌ ثقافىٌ شامِل .

فى حين كانَ النّقد ـــ (الفكر الأوروبىّ المسيحى) ـــ يتغذّى من الأفكار الأرسطيّة (عبر أعمال ابن سينا وابن رشد ، المترجمة ، فى القرن الحادى عشر) ، كان المجتمع العربى فى هذا القرن ذاته ، قد بَدأ « ينسى » ابن رشد وابن سينا ، أو « ينفيها » . وبهذا التأثير كانَ ينشأ حِوارٌ ، داخل المسيحيّة ذاتها ، بوصفها فكراً ، بين « العقل » و « الإيمان » . وسلكَ هذا الحوارُ الطّريق نفسَها التى شَقّتْها فلسفة التوفيق العربية : العقل لا يتعارَضُ مع الإيمان (النقل ، عند العرب) ، وإنما هو تكملةٌ ، بل ضرورىّ للنقل . هكذا أكد القديس آنسيلم ، (١٠٣٣ ـــ ١١٠٩) ، على غرار فلاسفة التوفيق العرب ، أنّ العقل قادِرٌ أن يفهمَ أشياءَ الوحى ، وأن يفسرّها ، وأكد تبعاً لذلك ، أن وجود الله قابِل للإدراك . أما ألبير الكبير (١١٩٣ ـــ ١٢٨٠) فقد أكد أن الطبيعة ، خِلْقَةَ الله ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عَقْلية . وألفَ القدّيس توما الأكويني (١٢٢٨ — ١٢٧٤) بين الإيمان والعقل . أما دن سكوت (١٢٦٥ — ١٣٠٨) فقال بمحدوديّة العقل التى تمنعه مِن أن يفهم العناية الإلّهية والتثليث (هل تأثر فى ذلك بالغزالى ؟) .

لكن ، بدءاً من القرن الخامس عشر أخذ الإيمان ينفصلُ عن العقل وعن الطبيعة ، وذلك بقوّة النقد . ثم فَصَل هذا النّقدُ الطبيعةَ عن الله وعن الإنسان . وفصل الإنسانَ عن الله وعن الطّبيعة . هكذا انفصلت الفلسفة عن اللاهوت ، وانفصل العلم عن الفلسفة ، وانفصل السياسى عن الدينيّ .

وبدءاً من القرن الثامن عشر ، أخذت تنشأ تحالفاتٌ بين العلم والتقنية ، وبين النزعة الإنسانيّة والعلم ، على نحو أدى إلى أن يُصبحَ أساسُ كل شيء فى نفسه لا فى غيره : أساس العقل فى العقل (المنطق) ، وأساس العلم فى العلم (التجربة) ، وأساس الإيمان فى الإيمان .

وهكذا تمت فى أوروبا الثّورات الفكرية والعلميّة والتقنية والاجتماعية والأدبية .

والسؤال الآن : أين نَقدُنا ــ (فكرُنا) العربيّ من هذا كلّه ، مساراً ومُمارسَةً ؟

— ١٧ —

الكلمةُ ، بحسب الوحى الدينيّ ، مادّةٌ سماوية . لكنّها بحسب الممارسة الكتابية الإنسانية ، مادّة دُنْيَويّة ــ اجتماعية .

لماذا يهمل النقد العربى دراسة الخصائص المميزة للمادة اللغوية العربية ، فى النص الأدبى ، بدءاً من هذه المفارقة الساطعة ؟

ألا يفقدُ هويّته ذاتها بهذا الإهمال ؟

إن أساسَه هو فى الأساس الذى تُرْسيه طبيعةُ العلاقات بين الكلمات والأشياء ، فى النصّ الشعريّ ، بخَاصّةٍ ، وبدءاً من هذه المفارقة نفسها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

— ١٨ —

الإنسانُ فى علاقته بذاته لا يُدْرَك . الإنسانُ صورَةٌ لمعنى لا يُمكن اكتناهُه . وفى هذا محدوديّةُ الإنسان ولا نهائيّتُه معاً : محدوديّته ؛ لأنه لا يعرف أقربَ الأشياء إليه : ذاته ؛ ولا نهائيّته ؛ لأنّه حين يعرفُ ذاتَه ، افتراضاً ، ينتهى ؛ أىْ أنّه يصبح سطحاً ، أو صَفْحةً بيضاء ، ويبطل أن يكونَ إنساناً .

الشّعر هو لغةٌ لإدراكِ هذا الذى لا يُدْرَك . وهذه اللّغة هى ما أسست لها التّجربةُ الصوفيّة العربيّة ، وَمارسَتْها على نحْوٍ فريد .

والنّقد هو غوصٌ على هذه اللّغة ، وفيها .

فى هذا المنظور ، يقول الشاعر : الشِّعر يُعْنَى بالوجود ، بوصفهِ كُلًّا ، لا بجزء منه ، الواقع أو ما يُسمَّى كذلك . وجماليّة الشّعر جماليّةُ وجود ، لا جماليّةُ واقع .

ويقول الشاعر : لا أقدر أنْ أصِلَ إلى الحقيقة ، إلا عبر إحساساتى . وتخطىء حواسّى . لكن ، أليست « الحقيقة » نوعاً من « الخطأ » ؟ أعنى « الخطأ » السابق ، الذى لم يكتشفه بعد « الخطأ » اللاّحق ؟

من هذه الشُّرْفَة ، لا يكونُ ما نسمّيه بِـ « الحقيقة » إلا خَطأً نصطلح على إعلانه صواباً ــ لكن ، إلى حين .

ويقول الشاعر : هكذا أصغى دائماً إلى الطبيعى فيَّ ، لكى أقدرَ أن أنفذ إلى ما وراءه .

« الطبيعى فيَّ » : أى الجنس ، فى المقام الأول . فلحظة يكشف الجنسُ عن تجزّؤ الوجود ، يكشفُ عن وحدته .

الجنسُ نشوةُ هبوطٍ إلى الأعماق ، كمثل الشّعر . سَفَرٌ إلى التّخوم والأقاصى . وهو ، فى ذلك ، معرفةٌ وتذكّرٌ فى آن .

والإحساس بأنىَ أعيش جسدى وجسديّته ، بَشَرتى وأعضائى وخلاياى ، إحساسٌ بأنىّ أعيشُ ما لا أقدرُ أن أعبّر عنه : كأننى أغرقُ فى ماء طفولتى ؛ كأنّنى أعود طفلاً ؛ كأنّنى أعودُ جنيناً يتحرّك فى نَواةٍ يحرّكها قطبان مُتّحدان ، مُتداخلان :

موتٌ يخرجُ مِن الموت ؛ وحياةٌ تتّجه إلى الحياة .
كأننىَ أهبطُ فى ما لا يُدْرَك .
النقد هو أيضاً هبوطٌ فى ما لا يُدْرَك .

— ١٩ —

أضع ، اليومَ ، بين المهمّات النقديّة الأولى ، مهمّة تحليل الشكل ــ الدّلالة فى اللّغة السائدة . فهذه اللّغة تكاد أن تمحوَ النشوة والرغبة والحيوية . إنّها سَدٌّ بين الواقع والإنسان .

والقصور أو العجز الذى ينسبه بعضُنا ، اليوم ، إلى اللّغة العربيّة لا يعود إلى اللّسان العربىّ ذاته ، كما أشرتُ مِراراً وأكرّره ، وإنّما إلى بنيةٍ معرفيّة حوّلت اللغة ، بطرائقِ استعمالها ، إلى ركامٍ من المفهومات والتّعليلات ، وجعلت منها آلةً لا تُنتِجُ إلا نفسَها ، وحوّلت المعرفة ، تبعا لذلك ، إلى نوع من الانعكاسِ المرآتى . وهو تحويلٌ ساعدَ فى تثبيت الدّعوى بأنّ بين ألفاظِ اللّغة والحقائق المعطاة ، مسبّقاً ، علاقةً بل مطابقَةً تامة ، لا يجوزُ العبثُ بها .

إنّه تحويلٌ جَعَلَ من الكلماتِ أوعيةً تمتلىء بأجسامٍ باردة ، اسمُها « الأفكار » ، بدَت فيه حركة التّعامل بالألفاظ ، كأنّها حركةُ تبادلٍ بِضاعى ، أو كأنّها « عُمْلَة » . هكذا بدت اللّغة أشبَه بقاطرةٍ تسيرُ على سكّةٍ واحدة ، لغايةٍ واحدة : إفراغ ما تحمله ، أىْ تبليغ « الأفكار » بشكلٍ مباشر ، واضح . ومع تزايُدِ القمعِ السياسىِ ــ السّلطوىّ ، هَيْمنَت طريقةٌ معيّنة لقراءة العالَم ، بواسطةِ هذه « اللغة » ذاتها ، وسادَ ، بالتالى ، نظامٌ معرفىٌّ مُحدَّد ومحدِّد .

هكذا نعيشُ ونفكّر ، منذ قرونٍ متعددة ، وفقاً لهذا النّظام : نُوَجَّهُ مسبّقاً ، فكراً وحساسيةً وتعبيراً ، وتُحدَّد معرفتُنا بالدّلالات السياسيّة ــ السلطوية ، وتحملُ الكلمات ، كأنّها أشياء وأدواتٌ ، أو كأنّها أسلحة .

نُضيف إلى ذلك أنّ الاستعمالَ المؤسّسى ــ الوظيفى الذى هيمنَ على اللغة ، طوال هذه القرون ، راكَم على جَسدِها ، صَدَأً هائلاً من القشور والمواضعات والتّكرارات ، أدّى إلى نشوء عازلٍ بينها وبين حركة الحياة ، وطمسَ حيويّتَها وطاقاتها . وقد تطابَق هذا الاستعمال ، إيديولوجيًّا ، مع العادات والتقاليد الموروثة تراكميًّا ، ومع علاقات الانحطاط والتبعيّة السياسية والثقافية . وهذا كله أدّى إلى هيمنة خطابٍ ليست له أيّة علاقةٍ إبداعية مع العالم الشخصى الداخلى ، ومع مجهولات العالم ، وتفجّرات الذات الخلاقة ، ومع مهمّات الفكر الحقيقية .

— ٢٠ —

أقولُ : يُؤسِّس النّقد دائماً لبداية كلام آخر . لكن ، ما الكلام الشعرىّ العربىّ السّائد اليوم ؟ إنّه الكلام الذى يلبّى الحاجَةَ الذهنيّة السّائدة ، والمتعَ المرتَبطةَ بها ، أو المتولّدة منها . ولهذا الكلام أسواقُه « العكاظية » وغيرُها مِمّا هو أشدُّ تعقيداً وأكثر إتقاناً : وسائل الإعلام المرئيّة والمسموعة والمكتوبة . إنّه كلامٌ ــ سِلْعَة . وكما يَستندُ ترويجُ السلعة ــ الشىء إلى فَهْمِ دوافعِ من يَسْتهلكونَها ، يستند كذلك ترويجُ السلعة ــ الكلام ، إلى فهم دوافع من يقرأونَها أو يسمعونها أو يرونها . ويركّز هذا التّرويج ، فى الحالين ، على التّلبية والاستجابة ، أكثر مما يركّز على السّلعة نفسها .

وطبيعىٌّ أنّ الغايةَ من الكلام ــ السلعة ليس أن « ينقد » أو « يَسْتَشْرِف » أو « يغيّر » ، وإنّما الغايةُ أن « يُوجِّه » وأن « يبشّر » ، وأن « يُسَيْطِر » . ومن هنا التّركيزُ على الدور والوظيفة : خَلق مناخ الاسترخاء ، ومناخ الاستيهامات التى تُوهِمُ بإشباع الرغبات المكبوتة ، أو الحاجات المباشرة . وهذا مما يُسهّل ترويضَ القارىء أو السامع أو الناظر ، وتجريدَه من الوعى النقدى ، وتسييرَه ، أو تحييدَه ، بحيث يصبح امتثاليًّا ، يَخْمدُ فيه حس المعارضة ، وتنطفىء شهوةُ السّؤال .

الفكر ــ النقد نوعٌ من العمل . خلوّ الحياة من الفكر ــ النقد نوعٌ من اللاّ عمل ؛ من البطالة : « عطلة » للذّهن والعقل . والفكر ــ النّقد نتاج ، والحياة التي تخلو من الفكر ــ النقد نوعٌ من وقتٍ « يملؤه » الفراغ .

الحالة الأولى تَضعُ الإنسانَ أمام عبءٍ حضاريّ . الحالة الثانية تريحه من كل عبء ، وتُسْلِمُه إلى الاستسلام . وهكذا تتمّ السيطرة ، في مناخ هذا الاستسلام ، على الأفراد ــ على سلوكهم ، وآرائهم ، واختياراتهم .

لهذا نَرى أنَّ ما يُحارَب في المجتمع العربي وما يُمْنع هو الكلام الذي يبعث على الفكر ــ النقد ــ العمل . ونرى أنّ الحريّة فيه « مضمونةٌ » لِلاّفكر ، لِلاّنقد .

وإذ يُرْبَط ، هنا ، « الحاضِرُ » بــ « الماضي » ، يُخيل للمستسلم أنَّ الاستسلام حالةٌ متواصلة ، بل « حَتْميّة » لا مفرّ منها . لهذا بدلاً من أن يوجّه طاقته إلى التفكير ، والنّقد ، والعمل ، يوجّهها من أجل أن « ينسى » . هكذا يتحوّل هذا « النصّ » السائد الذي يحاصِرهُ قراءةً ومشاهدةً وسماعاً ــ يتحوّل إلى بَلْسَمٍ شافٍ .

وهكذا يُمَوِّه هذا البلسم القمعَ في مختلف أشكاله ، بالإضافة إلى أنّه يشوّه الوعيَ ، ويحجب المشكلاتِ الحقيقية ، ويرسِّخ السائد .

بَلسَمٌ ــ اسْمٌ آخر للطغيان والعبوديّة .

— ٢١ —

الحدث هو « كلام » الواقع ، والكَلامُ هو « حدَثُ » اللّغة .

ولا يُمكن أن تَنْشأ مطابَقةٌ بينَ الحدث والكلام ، أو بين الواقع واللّغة .

ومحاوَلةُ الشّاعر أن يكونَ ترجماناً للواقع لا تؤدّي إلى إيضاحه وإلى الكشْف عنه ، وإنّما تؤدّي ، على العكس ، إلى مَزيدٍ من تَعْميته ، وحَجْبه . العمل هو المجال الذي « يتكلّم » فيه الواقع : يَتغيّر ويتطور . والخيال هو المجال الذي « تَحْدُثُ » فيه اللّغة : تؤسِّسُ صوراً ، وتُقيم علاقاتٍ ، وتَفتح آفاقاً للتخيّل . العمل من مملكة الضّرورة ، وهو لذلك محدود . أمّا اللغة فانفتاحٌ على الخياليّ ، ولذلك فإنّ مجالَها غيرُ محدود .

حين نسمع أحدهم يقول ، مثلاً ، إنّ الكلام الشعريّ يجب أن يكونَ ترجماناً للواقع ، أو تعبيراً عنه ، فذلك يَعْني ، بالنّسبة إليه ، أنَّ على هذا الكلام أن يُعيدُ إنتاج تصوّره هو للواقع ، أي أفكاره هو ، وظنونَه وأوهامَه . وفي هذا لا يقدّم الكلام من الواقع إلا انعكاساً لمعرفةٍ مسبّقة . أي أنّه يزيدُنا بعداً عن الواقع ، ويزيدنا جهلاً به .

نُضيف إلى ذلك أنّ الحدثَ (الجميلَ أو القبيح) هو ، في حَدّ ذاته ، أجمل (أو أقبح) من الكلام الذي يَعكسُه ــ وَصْفاً ، أو مدحاً ، أو هجاءً . لا يمكن الشاعر أن يُكوّن وردةً من الكلام تضاهي أو تطابقُ وردةَ الطّبيعة . إنّ « لِكلام » الواقع (الأحداث ، الظّواهر ، الأشياء) منطقاً يختلف جوهريًا عن المنطق الذي يحكم كلامَ اللّغة ، وليس بينهما أيُّ تطابُق .

— ٢٢ —

ما يَصِحّ على أشياء الطّبيعة ، يصحّ على أشياء الإنسان . لا يمكنُ الشّاعر أن يكوّنَ بكلام اللّغة جسداً شهيداً يُضاهي جسدَ الثائر الشّهيد أو يُطابقه . إنّ دوَر الشاعر في الحالتين لا يكمن في « الوَصْف » مَدْحاً أو ذمًّا ، وصف الحدَث ، وإنّما يكمن في شيء آخر : في دلالة الحدث ، في معناه ، وفي معنى هذا المعنى .

هكذا يرَى الشّاعر إلى النّضال الوطني ، مثلاً ، من حيث هو بُعْدٌ متحرّكٌ ، وطاقة تحويليّة ، ومن حيث هو رابطٌ يصل بينَ الواقع الذي يفجّره وما يتخطّاه ، بين الرّاهن والمقبل . وقد يتوقّف هذا النّضال بأحداثه الظّاهرة المحدّدة ، لكنه يظلّ قائمًا ــ من حيث هو اتّجاهٌ وتطلّع . وأَهميّة المقاومة الوطنيّة ، مثلاً ، في هذا المنظور ، هي أنّها تتجاوز حدودَها ، لحظةَ تبدو أنّها مجرّد أعمال محدّدة ومحدودة . ودور الشعر ، في هذا الإطار ، هو أن يكشفَ عن هذه الأبعاد الخفيّة ، غير المحدودة التي تجسّدها الطّاقةُ الإنسانيّة الخلاقة .

— ٢٣ —

لا يقدر أحدٌ أن يمتلك معرفةَ الواقع ، لكي يقدر أَن يَدّعيَ المطابقة التامّة بين الواقع ومعرفته . أنا ، أنت ، هو : لا نعرف من الواقع إلاّ بعض الصفات الثانويّة إجمالاً ، والتي أَضْفَتْها عليه ، إمّا ذاتيّة كلٌّ منّا (انفعاله ، موروثه) وإمّا العادة . فالواقع ، هنا ، هو إذن ما يتخيّله كلٌّ منّا في وعيه ، وليس الواقعَ بما هُو وكما هُوَ ، في ذاته . هكذا ما ليس لى ، ما ليس ذاتيًّا ، أجعلُ منه ملْكاً لوعيى ، لفكرى ، لي . أغتصبه ، مُخضِعاً إيّاه لتصوّراتى .

بدئيًّا ، لا تَطابُقَ بين ما نسمّيه الحقيقة وما نسمّيه الواقع . الحقيقة التى يؤمن بها كلٌّ منّا ليست إلا صورةً جزئيّةً من الواقع الذى لا نَفَادَ لِصُوَره . إذن ، علىَّ — إذا كنتُ واقعيًّا ، وأؤمن حقاً بالواقع أن أؤمنَ أنَّ هناك حقائقَ أخرى تمثّل صوراً أُخرى منه . ففى الواقع الواحدِ ، المشترَك ، حقائِقُ متعدّدة .

وهذه الحقائِقُ ليست مطلقةً ، وليست نهائيّة . ذلك أنّ علىَّ ، إذا كنتُ واقعيًّا ، ان أؤمنَ أنّ الواقعَ متحرّكٌ دائماً — وأنَّ على الحقائق ، لكى تكونَ واقعيّةً ، أن تكونَ ، هى أيضاً ، متحرّكة .

الواقع إذن ، تعدّديةُ حقَائق . حين لا نرَى فيه إلا حقيقةً واحدة ، نفرضها على الجميع بقوّةٍ ما ، أو بسلْطَةٍ ما ، فنحنُ لا نشوّه الواقعَ والحقيقةَ وحدهما ، وإنما نشوّه كذلكَ الإنسان ذاته .

والحقيقةُ إذن ليست مُعْطاةً ، بِشَكْلٍ مُسبَّق . إنّها ، على العكس ، بَحْثٌ — سِبَاقٌ فى البَحْث ، ومباراةٌ فى المعرفة ، وجَهْدٌ متواصِلٌ للاغتناء مِنْ حرَكةِ الواقع ، وإغنائها . وفى هذا يكمنُ سِرُّ الدّيموقراطية ، وسرُّ التقدم . دونَ ذلك يصبح الواقع حلبة صراع أعمى ، وتصبح الحقيقة تسلطاً ، وتصبح السلطة إرهاباً .

— ٢٤ —

فى هذا المستوى ، نَفهم كيف أنَّ الشّعرَ لا سلطويٌّ بامتياز ، وكيف أنّه رمزٌ لكلّ ما ينفى السّلطويّةَ باسْم الحقيقة والمعرفة . أعمق ما يقوله لنا الشعر هو أن الحقيقة والمعرفة ، خارج السّلطة ، أيّة سلطة ، وعلى الأخصّ — السّلطة فى شكلها السياسى — « الواقعى » .

فى هذا المستوى كذلك ، يجب التّوكيدُ على تأسيس قراءةٍ جديدة (نقْدٍ جديد) .

توكيدنا على تأسيس كتابة جديدة . القراءة « القديمة » — المُتواصلة ، تُدْخِل النصَّ الشعرىّ فى غربال تصور أصحابها ، الخاص ، للواقع . فإذا رأوا فى هذا النصّ ما يتطابق مع تصوّرهم ، وما يُعيد إنتاجَ استيهامهم ، أحبوه ووصفوه بالواقعى ، وإذا لم يروا ذلك ، رفضوه ، وقالوا عنه إنّه غير واقعى — وربما قالوا إنّه ليس شعراً . وهم فى موقفهم هذا ، لا يحبّون الشّعر فى ذاته ولذاته ، وإنما يحبّون « تصوّرهم » الذى أعيد إليهم ، ويحبّون الشعر بوصفه وظيفة حَقّقت هذه الإعادة . لكن هذا « التصوّر المعاد » ليس إلاّ حجاباً يغطّى الواقع . وتكون وظيفة الكلام الشعرىّ هنا ترسيخَ السلطة القائمة ، وترسيخَ الجهل السائد . والشعر ، بهذا المعنى ، عند أصحاب هذه القراءة « يعمل » و « يُفيد » .

إذ نُدرك ذلك ، ندرك أهميّة النصّ الشعرىّ الجديد ، حقًّا ، وأهميّة القراءة الجديدة ، حقًّا . إنّه النص الذى يُتيح لنا ، بهذه القراءة ، أن نتساءل ونَتخيّل ، ويقدّم لنا « معرفةً » لا « تعمل » ولا « تفيد » لأنها ليست وظيفية ، وإنّما هى نشوة وغبطةٌ تتيحان لنا مزيداً من الغوص فى أعماقِنا وفى العالم ، تتيح لنا أن نَزْدادَ انْفِتاحاً على الإنسان والواقع ، وأن نزدادَ قدرةً على الإحاطة بهما . هكذا يدفعنا الشعر ، بفعل التساؤلات والتخيّلات التى يولّدها فينا ، إلى رَفْض كلّ ما يأسر الإنسان والواقع ؛ يدفَعنا إلى تجاوز حدودِنا ، إلى أن نفجّر دائماً أشكالاً جديدة لرؤية الإنسان ، ورؤية الواقع . وما يقوله الشّعر مكانٌ دائم لسؤالٍ يقودُ إلى مزيد من الأسئلة : تسمى ما لا اسْمَ له ، لكنّها لا تبلغ أبداً ما تتّجه أو ما تُشير إليه .

استطراداً ، ما تكونُ قيمة التقويم الإيديولوجىّ للنصّ الشعرىّ ؟ جواباً عن هذا السّؤال أقولُ إنّ الأساسى ، المبدئىّ والأولىّ ، فى تقويم النصّ الشعرىّ ، هو المعرفة الشعرّية : معرفة المزايا الخاصة بالإبداع الشعرىّ ، وماهيّة اللغة الشعريّة ، وتاريخية هذه اللغة ؛ فبهذه المعرفة وحدها يمكن تقويم النصّ الشعرىّ بخصوصيّته ، وبالأدوات التى

تقدر أن تكشف عن هذه الخصوصيّة ، وتدلّ عليها . ولذلك فإنّ النّظرَ إلى النصّ الشعرىّ بمنظار إيديولوجىّ ، يطمسه ، ويحجب حقيقته ، بل يتعذّر أن تنطلقَ من موقفٍ إيديولوجىّ مسبق ، وأن تَقفَ ، فى الوقت نفسه ، مَوقفاً نقدياً حقيقيًّا . وذلك لسببٍ أساسىّ هو ، من ناحية ، أن الموقف النقدىّ الحقيقىّ يرفضُ كل صيغة مسبّقة ، أى يرفض الإيديولوجيا بوصفها صيغاً مسبقة ؛ وهو أنّه ، من ناحيةٍ ثانية ، يبدأ قبل كل شىءٍ ، بفحص الصيغ المسبّقة ، الجاهزة ، فحصاً نقديًّا .

ونحن نعرف بالأمثلة الحيّة من الكتابات النقديّة الإيديولوجيةفى الثقافة العربية ، أن الإيديولوجية فى المجتمع العربى تُمارس النّقدَ الشعرىّ منطلقةً من مسلّماتٍ ليست من طبيعةٍ شعرّية ، وإنمّا هى من طبيعة فكريّة وظيفية . فهى ترى ، مثلاً ، أنّ اللّغة للشاعر هى لكى « يبلّغ » أكثرَ ممّا هى لكى « يعبّر » . فالشّاعرُ وسيلةُ اتّصال وتَواصُل ، لذلك يجب أن يحقّق نَصُّه الشعرىّ : الإفهامَ ، والفائدة ، والإقْناعَ . فما يقوله الشاعر يجب أن يكون واضحاً ، ومفيداً ، ومقنعاً . وهكذا تُهْمِل أو تهمّش العالَم المجازىّ ــ التخييل الذى هو جَوْهَرُ الشّعر .

ومن هنا يجىء تأكيدُ الموقف الإيديولوجى على ما يُسمّى بـ « المعنى المشترك » ، الذى يتألّف من عناصر معرفة مشتركة ، مؤسّسه وشائعة ، بوصفها معرفةً مشتركة . ذلك أنّ قيمة « المعنى » ، ومن ثم الشعر ، هى ، بحسب الموقف الإيديولوجى ، فى كونه مشتركاً ، وفى أنّ قدرتَه التأثيريّة ــ الإقناعية كامِنةٌ فى كونهِ مشتركاً . الشعر ، والحالةُ هذه ، « يعمل » بالمشابهة والتذكر : يقول لجماعة المؤمنين بهذه الإيديولوجيّة أو تلك ، الأشياء والأفكار التى تشبه ما يعرفونه ، أو تذكّرهم بما يعرفونه . يقول لهم ما عندهم ، فيزيده وضوحاً وثباتاً ؛ فهو فى الحقيقة لا يقول شيئاً « جديداً » عليهم .

وهذا مما يؤدّى إلى أن تكونَ النظرية الإيديولوجية فى الشعر ، نظريّةً فى التلقّى ، لا فى الإبداع ؛ لأنّ هذا يثيرُ بطبيعته تناقضاتٍ وإشكالاتٍ كثيرة : بين الدالّ والمدلول ؛ بين الذّات والموضوع ؛ بينَ الكلام والعمل ؛ بين الفرد والجماعة ؛ بين الرّغبة والسلطة . وأمام هذا كلّه تقف المذهبية الإيديولوجية عاجزةً تماماً ، أو على الأقل تهملها ، وتحيد عن مواجهتها ، بشكلٍ أو آخر ، بحجّةٍ أو بأخرى .

وفى هذا ما قد يُفسّر القولَ بثنائيّة « اللفظ » و « المعنى » ، أو « الشكل » و « المضمون » . فالمعنى ، بحسب المذهبيّة الإيديولوجية ، موجودٌ فيها هى ، مسبّقاً ، وقد أعطته مرّةً واحدةً وإلى ما لا نهاية ، بوصفها النّظرية الصّالحة ، المنقذة . . . إلخ . والمهمّ إذن بالنّسبة إليها هو : كيف يصوغُ الشّاعر « معانيها » ويُوصِلُها إلى المتلقى (الذى يجب أن يقنع ويؤمن ، إن كان لايزال « كافراً » ، أو الذى يزداد قناعةً وإيماناً بها ، إن كانَ « مؤمناً ») . وبِقَدْر ما يحاول الشاعر أن يخلقَ هو نفسه « المعنى » ، ترفضه هذه المذهبيّة ، وتنبذه . فالشاعر ، فى هذه المذهبية ، لا « ذاتَ » له . إنّه « ميت » بوصفه « ذاتاً » مستقلّة ، وعليه أن يكبت عالمه الخاص ، الحميم ، وهو ، عند كلّ شاعر حقيقى ، متناقِضٌ وغرائبىّ ولا عقلانىّ . إنّ « أنا » الشّاعر ، بعبارةٍ ثانية ، يجب أن تذوبَ فى « نحن » الجماعة . والشعر ، إذن ، نَشاطٌ وظيفىٌّ لخدمة شىءٍ ما . إنّه ، بحسب هذه المذهبيّة ، تعليمىٌّ بالضرورة ــ مَدْحًا ، أو هجاءً (مدح الأفكار الصّائبة ، أى أفكارها ، وهجاء الأفكار الخاطئة ، أى أفكار الآخرين) .

ربّما كان فى هذا ما يُوضح أيضاً الدلالة فى تقسيم الإيديولوجيا للشعر : ما تطابق معها ولاءمها هو الشعر ، أى هو الخير ، الجميل . وما لا يتطابق معها ولا يلائمها هو الشعر القبيح ، الرّدىء . وليس هذا إلاّ شكلاً آخر للموقف القديم من « المعانى » ؛ وهو موقف نشأ فى ظلّ فهمٍ معيّن للدين ، عبّر عنه أوضح تعبير الجاحظ فى تقسيمه « المعانى » إلى قسمين : « شريف » و « حقير » . وتنبغى محاربةُ الثانى لأن « المعنى الحقير ، الفاسد ، والدنىء الساقط ، يعيش فى القلب ثم يبيض ، ثم يفرخ . فإذا مكّن لعروقه استفحل الفساد ، وتمكن الجهل ، فعند ذلك يَقْوى داؤه » ؛ و « الفساد أسرع إلى الناس ، وأشد التحاماً بالطبائع » . (البيان : ١ / ١٠٠) .

وهذا كلامٌ إيديولوجى (سياسىّ « دينى ») وليس شعريًّا ، ولا يدخل فى طبيعة الشعر . وهو كلامٌ نجد فيه البذورَ التى تسوّغ مختلف أنواع الرقابة والقمع والكبت والطّغيان وكلّ ما يؤدّى إلى « قتل » الشعر والإنسان معاً . ذلك أنّ الشعر هو الطاقة المحرّرة ، بامتياز ، ولا يمكن أن يكونَ مُفْسِداً ، أو فاسِداً ، مهما تناول « المعانى » التى تُعَدّ ، خطأً ، « فاسدة » . إنّ هذه « المعانى » ، على افتراض وجودها ، تُصبح « شريفة » منذ أن يتناولَها الشعر .

كلّ نَقْدٍ لا يكون نقداً للنّقد ، « لا يُعَوَّلُ عليه » .

أدونيس

العراق
الأقلام
العدد رقم 6
1 يونيو 1986

د. أحسان عباس
هل يؤسس نظرية نقدية جديدة ؟

● **الدكتور احسان عباس، من الاقلام النقدية، التي واكبت الحركة الشعرية العربية المعاصر، ورسمت ملامح هذه الحركة، واضاءت الآفاق لها. ولم تكن هذه المواكبة مفصولة عن الموروث العربي الشعري والنقدي العربي القديم. وانما مواكبة خارجة من قلب هذا التراث، في محاولة لايجاد هوية نقدية عربية وهو بعد هذه الرحلة الطويلة في عالم النقد والشعر، يحاول ان يجمع اقانيم تجربته النقدية، لتأسيس نظرية نقدية عربية خالصة، او على الاصح، لوضع بعض الاسس لهذه النظرية، التي يرجو من النقاد العرب ان يعملوا على اثرائها. من خلال النقاش الموضوعي الهادف.**

● **(الاقلام)، كانت هناك، مع الدكتور احسان عباس، وحاولت، ان تكشف بعض جوانب هذه النظرية، بعيدا عن النماذج التطبيقية التي اسهب الدكتور عباس في شرحها، ومع اننا لا ندعي اننا احطنا بكل جوانب هذه النظرية التي لم تتبلور صورتها الكاملة لدى الدكتور احسان عباس، الا اننا نطرح هذه التصورات، لتكون في متناول ايدي النقاد والقراء العرب، لاثرائها.**

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

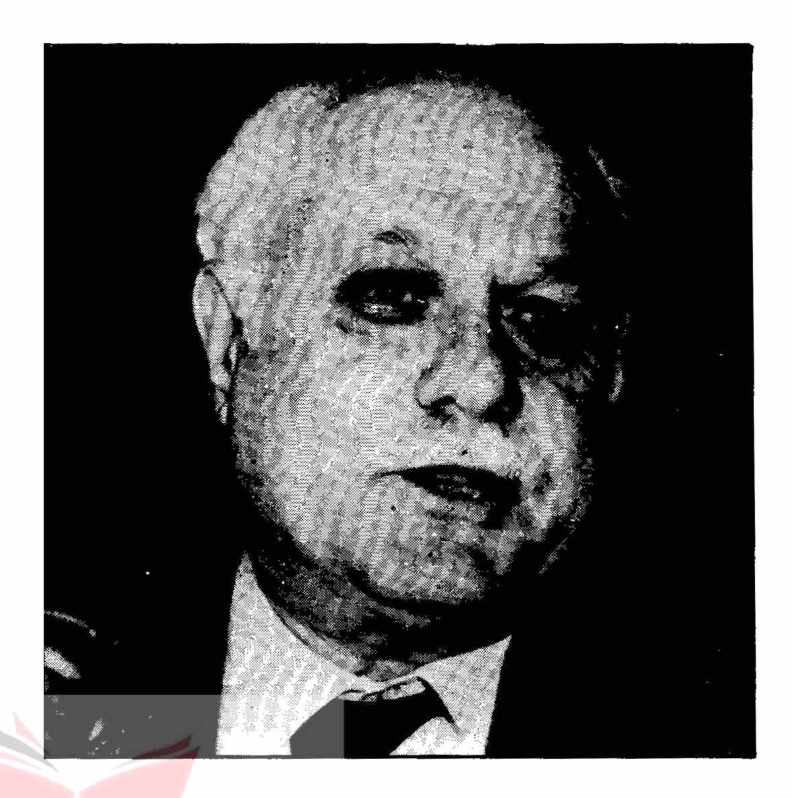
الاردن من: محمد الظاهر

● من المباديء الاساسية التي استأثرت باهتمام النقاد في عصرنا، حتى اصبحت معيارا تقاس به القصيدة، مبدآن، اولهما: الوحدة العضوية، والثاني ان لغة الشعر او القصيدة قائمة على الصور والرموز، وهذان المبدآن لا يختلف حولهما اثنان من النقد التطبيقي، فعندما أخذنا بهذين المبدأين، هل خطر لنا ما سيكون اثرهما عند عرض تراثنا الشعري؟ وما سيلحقه من ضيم وضرر؟ ولما كان الآخر بمثل هذه الاهمية، فسأعرض لكل واحد منهما على حده.

● **مبدأ الوحدة العضوية مرتبط بما قرره ارسطو طاليس، وهو مبدأ قديم تقرر على اسس فلسفية اغريقية والمانية، وأخذه كولروج رائد المدرسة الرومانسية وتبلور على يد حركة شعرية ذات خلفية فكرية وفلسفية معينة، وقد اخذنا هذا المبدأ، وعزلناه عن سياقه الثقافي، فهم يعنون بذلك النمو وتلاحم الشكل والمضمون فى القصيدة**

● هذا المبدأ لم يعرفه النقد العربي في اي مرحلة من مراحله الحديثة او القديمة، اقول النقد العربي، وما اقول الشعر العربي، لان القصيدة العربية تسمح بتعدد الموضوعات والنقاد العرب، لم ينظروا إلى القصيدة من حيث انها كل متكامل، وانما نظروا اليها من حيث هي اجزاء، فكانوا يهتمون بهذا الجزء اوذاك من القصيدة وأجروا احكامهم على بعض الجوانب من تلك الاجزاء، وحين حاول بعض النقاد القدماء النظر الى القصيدة من حيث هي كل كامل كالجسم الذي يتكامل باعضائه التي تتناسب، ويؤدي كل عضو منها دوره الخاص (نظرية الحاتمي).

● تشبيه القصيدة بالجسم قد توهم بعض المحدثين، ان هذه الوحدة، اي ان النقاد



نظـروا الى التعـدد والى الـوحـدة واعتبـروا كليهمـا موجـودا، فاذا كان النقـد العربي لم يعرف الوحدة العضوية، فهل عرفها الشعر؟

● قبل الاجابة على هذا السؤال نود ان نقرر مايلي:

١ـ ان تحقيق الـوحـدة العضوية في العمل، ليس امـرا سهـلا، لانـه يتطلب اندماجاً كليا بين الشـاعـر ولحظـة الابـداع، بحيث لا يتسرب اليه ولا اليها شيء من المنغصات او المعـوقات كما يتطلب ـ العمل الفني ـ طولا معينـا يسمح بالاكتمال فيه. ٢ـ ان الصعوبة ليست وقفـا على الشعر العربي بل هي عامة في جميـع الشعـر، وان تطلبهـا يعني تطلب غايـة الجـودة، في الفن، وبنية الجودة وغاية الجـودة مسـافـة طويلة فيها للفن وجود، وهو فن مقبـول ومعتـرف به، ولا احد ينكره، وهو قادر على التعبير.

● اذن، اذا كانت الـوحـدة العضـويـة قد تحققت في الشعـر العـربي، فان نمـاذجهـا ستكـون قليلة مثلمـا هو الحـال في الشعـر العـربي، الفـرنسي والانجليـزي، ولكن ان **كان وجـودهـا متعينا فانه أمر خاضع للتجربة والتطـويـر، وتغيب هذه النظـريـة عن النقد العـربي لا يعني خلو القصيـدة العربية تماما من هذه الـوحـدة، وان كان تحققهـا قد جاء بشكل عفوي وانه لم يكن مستقرا في طبيعة تصور الشاعر.**

● من المقـدمات الاولى التي يجب توافرها في القصيـدة، لكي نبحث فيهـا عن الوحدة العضـويـة نوعـان من الـوحـدة: الاولى هي الـوحـدة المـوضـوعيـة والثـانيـة هي الوحدة النفسيـة، وهمـا وحدتان متلازمتان، وفقدان احـداهمـا يعني فقدان الاخرى ومعنى ذلك ان القصيدة التي تغيب عنها وحدة الموضوع لا يمكن ان تكون فيها وحدة نفسية وبالتالي لا يمكن ان تتطلب فيهـا وحـدة عضـويـة، فتحقق الوحدة العضوية هو بهذين الشرطين.

● من هذا المنطلق فاننا نجد قصيدة جرير:
(لولا الحياء لهاجني استعبار
ولزرت قبرك والحبيب يزار)

من اهـم الامثلة على غيـاب الـوحـدة النفسية، والموضوعية، لان جرير خرج بعد رثـاء زوجتـه إلى هجـاء الفـرزدق، فكأن القصيـدة قصيـدتـان مختلفتـان، فليس ثمة ارتبـاط بين المـوضـوعين، ومن هذا القبيل قصيدة عمر بن ابي ربيعة (أمن آل نعم) فهي تفتقر الى الوحدة النفسية والموضوعية، لانه بعـد الانتهـاء من مغـامـرتـه العـاطفية في الصحـراء، لهـذا لجأت الكتب المـدرسيـة الى حذف هذا الجـزء من القصيـدة من باب انه خارج عن الموضوع فالقصيدة تفتقر الى الوحدتين الموضوعية والنفسية.

● على انـنـا يجب ان لا نسـرع لاتهـام القصيدة بتعدد الموضوعات، كلما انتقل من شيء الى آخـر. فثمـة تعـدد ظاهـري، ومع ذلـك ينـدرج هذا التعدد في موضوع واحد، ويلتقي حول موقف نفسي واحد، فمثلا درج بعض الـدارسـين على تقسيهم القصيـدة الجاهلية الى مقدمة طويلة ثم ينتقلون الى ما بعدها من موضوعات وهذا في رأيي شيء لا يجـوز الا اذا كانت المقـدمـة ذات موضـوع منفصـل عن سائـر موضـوعـات القصيـدة، وأعني انهـا مقـدمـة مصطنعـة خضـع فيهـا الشـاعـر لتقليد مألـوف، وقـد تكـون هذه المقـدمة في احيان كثيرة، جزءا متلاحما مع اجـزاء الشكـل الكبيـر للقصيـدة، ولهـذا لا

يجوز ان نسميها مقدمة، وان نعتبر لها موضوعا غير الموضوعات الاخرى في القصيدة، الا من باب التجاوز، وامثلة المقدمات المصطنعة كثيرة لاسيما في الشعر العباسي، بحيث يبدو الانفصال واضحاً، وبحيث نكون امام تنوع نفسي وتنوع موضوعي، لكن هذا التعدد يجب الا يصرفنا عن اكتشاف الوحدة الموضوعية والنفسية فيها، ولعل من ابرز الامثلة قصيدة الفرزدق:

(واطلس عسال كان صاحبا

دعوت بناري موهناً فأتاني)

● **مبدأ الصورة والرمز، وساحاول هنا ان امسخ المعيار الذي يقول بان الشعر، مالم يكن تصويرا ورمزا فانه مصاب بعاهات ثلاث - والعياذ بالله - وهي النثرية، والمباشرة، والتقرير، وقبل ان اعلق على هذا الموقف، اود ان اوضح ان النقد العربي القديم، يربط بين الشعر والتصوير، منذ الجاحظ الذي عده (لونا من النسج وضرباً من التصوير)، كما تعرضوا للصلة بين الرمز والشعر على نحو ضمني وهو موجود عند ابن طباطبا في عيار الشعر، حين يقول ما معناه ان الشعر يتغير بتغير الاسطورة التي تدعمه، غير ان مصطلح التخيل الذي استعمله النقاد العرب، كان يقوم مقام مصطلح التصوير، وهذا لمصطلح كان ترجمة للفظة (Iminatio) المحاكاة، عند ارسطو في كتابة الشعر وقد استعمل العرب في بداية الامر لفظة المحاكاة ولكن النقاد الذين جاءوا بعد الفارابي استعملوا لفظة (تخييل) للحديث عما سمي يومئذ الكذب في الشعر ويقصدون به المبالغات: وهذا المصطلح استعمل لابراز الفروق بين الشعر والخطابة التي تعتمد الاقناع، ولكن الكثير مما وصلنا باسم الشعر العربي قائم على النثرية والتقرير والمباشرة.**

● والسؤال الذي يطرح نفسه الآن، هو مع معرفة النقاد العرب بالتصوير والتخييل ومع ما وصلنا من شعر يميل بطبيعته الى المباشرة والتقرير والنثرية، فهل (تحكم على هذا التراث الشعري في ظل المعيار الجديد، بانه شعر ضعيف او انه ليس شعراً؟

● **لو كانت المسألة طرح المواعظ والحث على مكارم الاخلاق بلهجة آمرة تقريرية** فقط لهان الأمر، ولكن هذه القاعدة، اما ان يكون الشعر تصويرا ورمزاً او لا يكون، نكون قد جنينا على شعرنا العربي في ارقى صوره. فهل نجد اكثر نثرية من قول المتنبي،

(صحب الناس قبلنا ذا الزمان وعناهم من شأنه ماعنانا

او قوله!

(آلة العيش صحة وشباب فاذا وليا عن المرء ولى)

● **والسؤال هو: هل هذا شعر رغم نثريته وتقريريته ام هو خارج عن الشعر؟ ان القاعدة التي تقول بان الشعر تصوير ورمز. قاعدة يجب الا نحتكم اليها في الحكم على تراثنا الشعري، فالحكم هو نحن، هل نحب هذا الشعر ونتأثر به، ونعجب بطريقة نقله للتجارب، فاذا كان الجواب بالايجاب وسلمنا بانه شعر، صار لزاماً علينا ان نبحث فيه عن اشياء عوضت عن النقص في الصور والرمز، فهي تبدو في البراعة وتبدو في الجزالة، ومع تنوع الامثلة نجد تنوع العناصر، والذي يقرأ قصيدة المتنبي في بني كلاب بعد انتصار سيف الدولة عليهم، وهي من اقوى الشعر واجوده، يجد قصور نظرية التصوير والرمز عن هذه القصيدة.**

● فالقصيدة لا تفتقر للتصوير، ولكن فيها جانبا من التقرير، والمقابل المستمرة بين التصوير والتقرير هو الذي منح القصيدة هذه الحيوية الخاصة وهذا التوازن بين قطبين احب الشاعر كلا منهما، اذن فالتقرير ليس عيبا كما في القصيدة العربية، فهو يستطيع ان يؤدي وظيفة، ويستطيع ان يعوض الكثير مما فقدته تصويرا، ومع ان ابا الطيب يعرض ان الشعر شيء والخطابة شيء آخر، الا ان عنصر الخطابة كان في هذه القصيدة ضروريا، فهو يتولى الدفاع عن قضية لا يكفي فيها التصوير، فثمة تعادل منصف بين عاطفتيه، وادراك هذا التوازن شيء دقيق للغاية وصعب جدا وقدرته للحفاظ عليه وما استخدمه من وسائل زادت عنصر الخطابة، يجعلنا نعيد النظر في مبدأ التصوير والرمز

● هذه بعض التصورات، التي ربما تصل الى مستوى النظرية، لتأسيس نظرية جديدة لشعرنا العربي، ولكنها في هذه الفترة، بحاجة الى دراسة جادة وعميقة، من اجل الوصول بما طرحه الدكتور احسان عباس الى مستوى النظرية، ليكون لنا على الاقل اسهاماتنا النقدية على الخارطة النقدية العالمية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العراق
المورد
العدد رقم 1
1 فبراير 1977

دراسة في فن الأدب العربي

(في ١٩٩ صفحة)
تأليف : أندراش حاموري
مطبعة جامعة برنستون ، ١٩٧٤

ON THE ART OF MEDIEVAL ARABIC LITERATURE
By Andras Hamori
(xii & 199 pages), Princeton, 1974

بقلم الدكتور
إحسان عباس

يتضمن هذا الكتاب سبعة فصول تقع في ثلاثة ابواب : يتناول الباب الاول منها ـ خلال فصول ثلاثة ـ الحديث عن التحولات في الانواع والمواقف الادبية : كيف كان الشاعر الجاهلي يمثل دور البطولة ، وكيف كانت قصيدته صورة عن هذا الموقف نفسه من حيث علاقته بمشكلة الموت ، ثم كيف اصبح كل من شاعر القصيدة الغزلية وشاعر القصيدة الخمرية ـ تحت وطأة عوامل اجتماعية واقتصادية مختلفة يقوم بدور « المهرج » الشعائري (أقل منهما حظا شاعر النقيضة الذي انتحى نحو المهاترة والسباب) ، ثم وقفة عند شعر الوصف وما اصاب القصيدة ـ او المقطوعة ـ الوصفية من تحول جذري ، وبذلك ينتهي الباب الاول .

وفي فصلين يتكون منهما الباب الثاني يتحدث المؤلف عن تقنية القصيدة اعني عن الاجزاء التي تتركب منها وعن الوسائل الفنية التي يعتمدها الشاعر في البناء الشعري ، سواء ما كان من تلك الوسائل بديعي المنزع او صوريا او غير ذلك . وبعد ذلك يجيء الباب الثالث ، وهو يبارح البابين السابقين في طبيعة موضوعه ، اذ يعقد فيه المؤلف فصلين للحديث عن مبنى الحكاية ، مختارا لذلك حكايتين من الف ليلة وليلة .

ان هذا العرض لمحتويات الكتاب قد يعطي صورة متراخية متباعدة الطرفين للسياق الذي نهجه المؤلف ، فهو حينا يحكم القاعدة التاريخية التطورية في النظر الى القصيدة ، وهو حينا يفيء الى المنهج التحليلي في دراسة جزئيات القصيدة ، وهو مرة ثالثة يبارح دنيا الشعر الى اعماق المبنى النثري حسبما يمثله نوع من انواع الحكاية . والحق ان هذا التراخي لا يعدو ان يكون امرا ظاهريا ، فان فصول الكتاب جميعا تمثل ترابطا دقيقا اذ هي تحاول ـ من زوايا مختلفة وعلى مستويات متعددة ـ ان ترصد بنية العمل الفني ، شعرا كان او نثرا ، وحين تتعدد زوايا الرؤية في رصد ظاهرة واحدة ، تصبح تلك الظاهرة ـ وهي هنا القصيدة او الحكاية ـ واقعة تحت اضواء كاشفة تجعل خفاياها الدقيقة واضحة حتى للعين المجردة . ومنطلق الاستاذ حاموري في هذه الدراسة هو المذهب « البنيوي » الذي يرى في القصيدة مبنى شعائريا كالذي يراه الباحث الانثروبولوجي في مبنى الاسطورة ، مع فروق اساسية لابد منها . وقد عمد ـ في محافظته على الوحدة العامة بين الفصول ـ الى ربطها معا بثلاثة عناصر كبرى وهي : عنصر الزمان ومدى صلة النماذج به على ما بينها من تباعد : وعنصر المفارقات المختلفة وطبيعتها في التقابل او التوازي او التضاد او التناوب ، وعنصر المقارنة المستمرة ـ في جميع الخطوات ـ بين الادب العربي ونماذج من الآداب الاخرى ، وهذا العنصر الثالث ينبيء عن اطلاع واسع وقدرة على رؤية شمولية .

لذلك جاءت هذه الدراسة متميزة في ذاتها وبالمقارنة : اما في ذاتها فلأنها بما أوتيت من جـدّة وجدّية محاولة مخلصة لتطبيق مقاييس جديدة على أدب قديم دون شطط او تعسف او جور ، واما بالمقارنة فلأن اكثر الدراسات التي تناولت القصيدة العربية – على ايدي كثير من الدارسين والنقاد من العرب وغيرهم – قد كانت تنحو منحى الاتهام والادانة والهجوم ، اذ يسارع الدارس او الناقد الى القول : ان القصيدة العربية تفتقر الى الوحدة العضوية ، او : ان القصيدةالعربية تجري على وتيرة واحدة ، او ان القصيدة العربية مجموعة من الابيات غير مترابطة ، تستطيع ان تسقط منها ما تريد دون ان يختل المعنى او يضطرب السياق . فجاء الدكتور حاموري ليقول بكل تواضع وثقة : كل شيء يحمل قانونه في ذاته ، فلم ارسال الاحكام من خارج ؟ دعونا ننظر في القصيدة ، في بنائها الخارجي والداخلي ، فانها بحكم تكوينها وبيئتها وجمهورها قد تتطلب الوحدة على نحو غير عضوي ، وقد يكون في مجمل عناصرها تكرار ولكن أهذا التكرار طبيعي ضروري او غير ذلك ؟ ثم ان الدراسات الكثيرة ما تزال – حتى اليوم – تدور حول القصيدة العربية فلا تفعل شيئا كثيرا سوى ان تبرز بعض مضامينها وتنثر بعض محتوياتها ، وتتحدث – اذا استوى لها حظ من الاصابة – عن تسلسل المواقف الخارجية والملامح العامة فيها ، وهكذا تجيء دراسة الاستاذ حاموري لتضع الامور في مواضعها الصحيحة : فالقصيدة ليست مضمونا ينثر او ملامح توصف ، وانما هي مبنى « تركيبي » – في اكثر الاحوال – يتعانق فيه محور المضمون والشكل تعانقا يجعل حتى الصنعة البديعية جزءا من متطلبات المضمون نفسه احيانا .

وقد اتيح للاستاذ حاموري ان يبين – على نحو يملك الاعجاب – كيف ان القانون العام الذي تقوم عليه القصيدة الجاهلية هو التوازن في العناصر الكبيرة والصغيرة على السواء ، وقد يقوم هذا التوازن باجراء التضاد او التقابل والتناظر ، ففي القصيدة عنصران متوازنان : النسيب وما يتصل به من اطلال ، والمرحلة عبر الصحراء ، وفي هذين العنصرين شخصيات : المراة والناقة (وهما أساس ثنائية النظام في القصيدة) واذ يتحدث الشاعر عن المراة حديثه عن امل غير مرجو فانه يشير بذلك الى فقدان عنصر الزمن ، موازنا ذلك بحديث تفصيلي دقيق عن المكان ، وبينما يتضح الهدف المفقود – بكل ابعاده – في العلاقة بالمراة ، تسير الناقة الى غير هدف في الصحراء ، فالمراة بهذا رمز الحركة اللاارادية خلال الزمان ، والناقة رمز الحركةالارادية خلال المكان . واثناء الرحلة يخلق الشاعر في قصيدته توازنا جديدا بين منظر حمار الوحش واتنه (رحلة الجماعة) وبين منظر ثور الوحش المتفرد (رحلة الفرد) وطريقة صيد كل منهما (وفي خلال هذه الجزئيات موازنات اخرى) ، حتى ليمكن ان يقال ان القصيدة تعتمد على منطق خاص يقيم التوازن بين الوجدان والفقدان ، او بين الربح والخسارة .

ويخلص الاستاذ حاموري الى القول بان الوصف في هذا المبنى الشعائري يتميز بثلاثة امور : انه ثبوتي وانه شمولي وانه يمكن ان يعرف سلفا . وهذه العناصر الثلاثة قد تجعل القصيدة غير مثيرة او مؤثرة ، ولكن الامر على العكس من ذلك، فثبوتية الوصف تجعل السامعين اقدر على المشاركة (وازيد : ان هذه الثبوتية تمثل توازنا مع الحركة العامة للقصيدة) كما ان شموليته تعمق من تلك المشاركة ، فاما انه يمكن ان يعرف سلفا فذلك هو الامر الطبيعي « لان كل امراة وكل ناقة ليست سوى موضوع شعائري كون ضرورة ليوافق مفهوم كل فرد في الجماعة » (ص : ٢٧) .

تلك لمحة موجزة عن بعض ما حاوله المؤلف في الفصل الاول وحسب ، ويطول بي القول لو اردت ان اتحدث عن جميع المنجزات التي حققتها هذه الدراسة ، ولكن لا احسبني مغاليا حين اقول : ان كل فصل فيها لا يقل عمقا وبراعة افكار وجدة في التطبيق عن الفصل الاول . وسيقف القارىء المروي – معجبا اشد الاعجاب – عند ذلك التدرج الموازن بين شعر الغزل وشعر الخمر ، وكيف « تقزمت فيهما معاني البطولة القديمة وصورها ، على نحو ساخر ، حتى اصبحت ظلالا باهتة ، ثم عند ذلك الربط الفذ بين القصيدة القديمة والخمرية وقصيدة الوصف من حيث علاقة كل منها بالزمن ، فالقصيدة الجاهلية كانت تتخذ الزمن وسيلة من وسائل التوازن ، والخمرية ليست سوى تشبث شديد باللحظة الزمنية ، وقصيدة الوصف نوعان : نوع يستبعد الشاعر الزمن منه وكأنه ينفي وجوده نفيا باتا ، ونوع ينزل فيه الشاعر على حكم الزمن نزولا تاما ، وحين يبلغ القارىء الصفحات الخاصة بتحليل القصائد (كقصيدة فتح عمورية لابي تمام او رثاء المتنبي لام سيف الدولة) وبتحليل المبنى النثري في حكايتي الف ليلة فانه لابد واجد في هذا التحليل معنى الكشف الجديد ، وما يزال قانون التوازن – من زوايا متعددة – امرا يحتكم اليه الدارس (وهذا ما يؤكد الوحدة الكلية في الكتاب) ، ففي

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

قصيدة فتح عمورية ــ مثلاً ــ تحليل دقيق للتبادل بين النور والظلام ، ولهذا فان الغاية التي تسعى اليها القصيدة هي « الجلاء » والوضوح والخروج من قبضة الظلام بانتصار النور . وفي رثاء المتنبي لام سيف الدولة يتمدد جو من الابهام المستمد من حركة الصراع بين الحياة والموت .

لقد استطاع الدكتور حاموري في هذه الدراسة ان يقتحم ميدانا كان المستشرقون في الاغلب يتهيبونه مؤثرين الخوض في الامور التاريخية او اللغوية الصرف ، وذلك هو الممارسة التذوقية للنص الشعري والكشف عن جوانب الجمال التعبيري فيه. ففي هذه الدراسة ــ دون ان يصرح المؤلف بذلك ــ اختيار عامد للجميل لا لذي شعر يصلح مثلا على قاعدة ، وفيها وقوف عند ايحاءات التعبير ووقع اللفظة في النفس وقدرة على ادراك البراعة الجمالية. ومن اجل هذا كله وبسبب تنوع النماذج المدروسة، وجدة المقاييس المستخدمة ، واجراء المقارنات ، يجد القارىء انه بحاجة كبيرة إلى ان يبذل قسطا غير قليل من التروي والتأمل لدى قراءة هذه الدراسة، ذلك ان دقة المؤلف تتطلب من قارئه قدرا مماثلا من الدقة ، ان لم يكن قدرا اكبر ، وهذه ضريبة لابد منها لمن شاء أن يستخلص الفائدة والمتعة معا من عمل نقدي جديد عميق جليل . فاذا فعل القارىء ذلك لم يملك الا ان يسأل في النهاية : ما دامت مقاييس هذا النقد تطبق على نماذج مختارة فلم استبعدت القصيدة الجاهلية التي تقوم على موضوع واحد لا يتضح فيه عنصر التوازن بسهولة ؟ ولم يكون جميل ممثلا للغزل دون غيره ؟ وهل يمكن لهذه المقاييس ان تطبق على نسيب الاعراب الذي تنبهم فيه شخصية الشاعر ولا تبقى فيه سوى عناصر مشتركة من الوجد والحنين واللهفة والبكاء ؟ وهل مبنى المقامة (وغيرها من الصور النثرية) صالح للدراسة على هذا الاساس ؟ وهل التوازن في القصيدة الجاهلية صنو التوازن في المبنى « المعقد » لدى ابي تمام والمتنبي ؟ وهل بعد المتنبي نماذج صالحة لمثل هذه الدراسة ؟ ان كثرة الاسئلة دليل على مدى ما تفتحه هذه الدراسة من آفاق امام القارىء ، وليس في مقدور كتاب واحد ان يجيب عن كل ما يثار حول موضوع كبير متعدد الجوانب ذي تاريخ طويل . وحسب هذه الدراسة ان تكون أنموذجا يحتذى ، وان تعد خطوة هامة نحو « بويطيقا » جديدة للادب العربي ، شعره ونثره .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلكي يدفعهم إلى عمل حي يفيدهم ويفيد مجتمعهم وهذا هو الجانب الخلاق الحي في عمل رجل الإذاعة. فإذا اجزنا له أن يسليهم فليكن قصده التخفيف عنهم، وجعلهم اكثر استعدادا وقبولا للحياة. فالإذاعية الناجحة قلما تفشل في إعطاء المستمع قصة أو فكرة أو عاطفة أو عملا، يظل معه طول الحياة، يتردد في أذنه، وتردده جوانب نفسه. وذلك لا يتم إلا حينما تكتمل لها العناصر العضوية المتوفرة في الكائن الحي. وهذا وحده تكون الإذاعة: (فن وثقافة وحياة)

يوسف الخطاب

دفاع عن الشعر الجاهلي

للأستاذ محمد عبد المنعم خفاجي

بقية ما نشر في العدد الماضي

- ٢ -

في المقالة ذكرنا آراء النقاد الذين يتعصبون على الشعر الجاهلي، وحددنا موقفنا منهم، وذكرنا بعض خصائص الشعر الجاهلي لنرى رأينا فيها أحسنه هي أم معيبة يصح أن يطرح الشعر الجاهلي من اجلها، ونتابع الحديث في الجوانب الأخرى الباقية من خصائص الشعر الجاهلي لنستطيع أن نحكم له أو عليه .

لاشك أن أهم طابع للشعر الجاهلي بعد الذي ذكرناه سابقا هو هذا الطابع البدوي الواضح الذي يفجؤك في شيء القصائد الجاهلية، مما هو اثر للبيئة والحياة الجاهلية. ونحن ندعو كما يدعو كل منصف إلى ترك هذا الاتجاه في الأداء والتصوير فقد اصبح لا يلائم منهج الحياة في القرن العشرين، كما أن إبراز هذا الطابع البدوي في شعر الشاعر المعاصر يكون تقليدا سخيفا لا مبرر له، ويحول دون ظهور نزعاته الفنية ومواهبه الخاصة المستقلة في شعره، وهذا ضرر بعيد. ومن آثار هذا الطابع في الشعر الجاهلي شدة تمثيلة للبيئة البدوية، وقد سار بعض الشعراء المحدثين على هذا النهج، فملأ وأشعرهم بصورة الحياة البدوية، من وصف النقاد والشعراء ودعوا إلى التحرر منه فقال مطيع بن إياس:

لأحسن من بيد تحار بها القطا ... ومن جبلي طي ووصفكما سلعا

تلاحظ عيني عاشقين كلاهما ... له مقلة في وجه صاحبها ترعى

وهذه دعوة جديرة بالعناية حليقة بالأيثار، وقد دعا المجددون في الأدب الحديث واكثروا من الدعوة إلى أن يكون الشعر صورة لحياة الشاعر ونفسيه وبيئته وعصره، وإلى أن يخلو من آثار التقليد للقدامى في

أغراض الشعر وفنونه وموضوعاته وهذا اتجاه جليل قد سار بالشعر العربي الحديث خطوات واسعة نحو التجديد والجمال والروعة، فالشاعر الذي يكون غير مقلد في معناه أو في لفظه، ويكون صاحب هوية فنية في نفسه وعقله، ويتأثر ببيئته ويؤثر فيها، ويمثلها في جدها وفرحها وحزنها وسلامتها وحربها وألمها وأملها أتم تمثيل. ومن آثار هذا الطابع البدوي في الشعر الجاهلي أيضاً بدء اغلب القصائد الجاهلية بذكر الأطلال، ووصف الديار. وهذا مذهب أغلبية الجاهليين، لا يشذ إلا القليل، كعمرو بن كلثوم في معلقته التي بدأها بذكر الراح، وكتأبط شر في قصيدته اللامية المشهورة:

ن بالشعب الذي دون سلع ... لقتيلا دمه ما يطل

والتي يسميها بعض المستشرقين نشيد الانتقام ويدافع ابن قتية في أوائل كتابه (الشعر والشعراء عن نهج الجاهليين دفاعا حارا، فقد صور نهج العرب في وحدة القصيدة وما كانوا يبدءونها به من ذكر الديار والآثار ووصلهم ذلك بالنسيب والشكوى وألم الوجد وفرط الصبابة ثم ذكر الرحلة إلى الممدوح تخلا إلى مدحه واستجلابا لرضائه وسي ألطافه، وقال: والشاعر المجيد من سلك هذه الاساليب، وعدل بين هذه الأقسام وقد سار الكثير من المخضرمين والإسلاميين على هذا النهج أيضاً فاكثروا من بدء قصائدهم بوصف الأطلال والديار كما اكثر الكثير منهم من بدأها بالغزل، ولم يشذ عن ذلك إلا أبو نواس الذي دعا إلى بدء القصيدة بذكر الراح، قال:

وصف الطلول بلاغة القدم ... فاجعل صفاتك لابنة الكرم

وتبعه ابن المعتز فقال:

أف من وصف منزل ... بعكاظ فحومل

غير الريح رسمه ... بجنوب وشمال

وكان أبو نواس شعوبيا في مذهبه، أليس هو الذي يقول:

تبكي على الماضين من أسد ... ثكلت أمك قل لي من بنو أسد

ومن تميم ومن قيس ومن يمن ... ليس الأعاريب عند الله من أحد

ولكن ابن المعتز كان ناقدا يبحث عن الصلة بين الأدب والحياة ويحاول أن يلائم بينهما وينادي بتحضر الشعر وترك العداوة في وتمثيله لحياة الشاعر وآرائه في الحياة وقد ثار ابن رشيق على منهج الجاهلين في القصيد ورأى مع من رأوا لا معنى لذكر الحضري الديار وانه ليس بالمحدث من الحاجة إلى وصف الإبل والقفار لرغبة الناس في عصره عن تلك الصفات وعلمهم بان الشاعر إنما يتكلفها، وان الأولى وصف

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخمر والقيان وقد تطفلت الحياة نفسها بصرف الشعراء المعاصرين عن هذا النهج الفني في القصيدة، فليس منهم والحمد لله من يبدأ قصيدته بذكر الإبل والقفار والديار والآثار بل أن ذلك لو فعله أحد الآن لرمي بالجنون ولكن معنى ذلك ألا يصف الشاعر المعاصر معاهد أهله وأحبابه في شعره أبدا، أو ألا يبدأ قصيدة من قصائده بذكر ها، ولكن نقول أن التزم بدء قصائده بذكر معاهد حياته وأحبابه و لم يتحل عن هذا المنهج، لم نحاسبه على ذلك، إلا إذا قيدها من حريته الفنية أو حبس مواهبه وملكاته الأدبية، فإنه يجب بحق ألا يقيد الشاعر نفسه بأي قيد لا تلزمه به لنفسه ومواهبه وملكاته الفنية وحدها، وإلا كان مقلدا لا نصيب له من الشعور بالحياة والإحساس بها والتمتع النفسي العميق بمشاهدها وصور وألوانها. وهناك في الشعر الجاهلي ظاهرة أخرى نشأت عن الطابع البدوي الموروث وهي كثرة الغريب والوحشي، ولا شك أن ذلك مذهب العرب القدامى وحدهم لأثر البيئة البدوية الجاهلية الخشنة في عقولهم ونفوسهم. وما أروع ما يقول صفي الدين الحلي الشاعر المتوفى في عام ٧٥٠هـــ:

إنما الحيزبون والدردبيس ... والطخا والنقاخ والعلطبيس

لغة تنفر المسامع منها ... حين تروى وتشمئز النفوس

وقبيح أن يذكر النافر – الوحشي منها ويترك المأنوس

اين قولي: هذا كثيب قديم ... ومقالي: عقنقل قدموس

إنما هذه القلوب حديد ... ولذيذ الألفاظ مغناطيس

وليس هناك أحد يدعو إلى استعمال هذه الألفاظ، أو يرف قلبه حين سماعها، فهي ألفاظ تاريخية يجب أن نفهمها فحسب. بقيت بعد ذلك الصور البيان الأدبي نفسه. أصوغ أسلوب على الصور القديمة التي يمثلها الشعر الجاهلي، أم نستمد صوره من ألوان حياتنا وبيئتنا وثقافتنا وحدها. ولنضرب مثالا واحدا لذلك: لاشك أن الجمل كان عماد الحياة في العصر الجاهلي، وفي أساليب البيان صور كثيرة أستمدن منه، فقد قالت العرب ألقى الحبل على الغارب، واقتاد غارب المجد وسنامه، ووطئه بمنسمه وضرسه بأنيابه، والقى عليه جرأنه، وناء وأناخ بزمام الأمر. وقد حاول النقاد والبلاغيين في العصور القديمة أن يدعوا إلى توليد صور البيان وتنميتها من مشاهد الحياة والبيئة التي تتجدد دائما. فهل نأخذ صور البيان القديمة في أساليبنا لترضى العرب القدامى، أو نولد فيها لترضى عبد القاهر الجرجاني وسواهما؟- لست أدعو إلى الأول ولا احبه، وإن كنت لا أرى في الرأي الثاني ضيرا أو ضررا؛ وأوثر أن الأديب إلى الصور التي يولدها صوراً جديدة، يستمدها من حياتنا وبيئتنا وألوان الحضارة التي نعيش فيها،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والاختراعات التي تجد دائما بيننا والتي تبعد اللغة عنها ونحاول ألا نستمد منها صورنا الأدبية. وبعد فهذه هي سمات الشعر الجاهلي ش، ووصف الصلة الفنية بينها وبين حياتنا الفنية الحاضرة، وما يصح أن نقلده فيه وما لا يصح. ونحن لا ندعو إلى تقليد البلاغة القديمة، ولا إلى الشعراء الجاهليين تقليدا بعيدا عن مناهج الفن والشخصية والموهبة الأدبية فإن ذلك التقليد يبعدنا عن أداء رسالتنا الأدبية على اكمل وجوهها، وإنما نقول: افهموا هذه البلاغة فهما جيدا، وربوا ذوقكم الأدبي بالإدمان على قراءتها وقراءة ما سواها من البلاغات، لتصلوا إلى مرحلة الشخصية الذاتية في الأدب والشعر، ولتكمل مواهبكم وتستقل بالإبداع والتجديد في الفن والشعر والأدب والحياة.

محمد عبد المنعم خفاجي

المدرس في كلية اللغة العربية

رسالة الشعر

من مناحي الهوى

للأستاذ حسين الظريفي

صراحة قلب في الهوى غير كاتم ... أطالت عليه اللوم من كل لائم

يحدث عنه نثر أفصح ناثر ... ويفصح عنه نظم أبلغ ناظم

وما نظرات العين إلا تراجم ... واكنها ليست ككل التراجم

و لم ترق البسمات إلا لأنها ... تشير إليه من خلال المباسم

وما لائم، عن قلبه غير فصح ... إلى مفصح عن قلبه غير لائم

بيان به أعلى البيان مكانه ... وان كان يبدو في خفاء الطلاسم

يراه بعيني عقله كل عاقل ... يرى دائما في زائل غير دائم

تحب، وما تخلو من الحب ساعة ... كأعراق ملزوم لأعراق

و كل وما يهوى، فمن حب واله ... يهيم بمولود له غير هائم

يرى بمعانيه المعاني كلها ... ويبصر فيه عالما بعد عا لم

ومن مستهام بالشجاعة والندى ... كثير العطايا ضارب بالصوارم

ومن مغرم بالمال يحلم دهره ... يجمع دنانير له ودراهم

مصر
الرسالة
العدد رقم 889
17 يوليو 1950

دفاع عن الشعر الجاهلي

للأستاذ محمد عبد المنعم خفاجي

كثرت في العصر الحديث مقالات الأدباء والنقاد في الزراية بالشعر الجاهلي، وتنقصه، ورميه بالقدم والجمود، والدعوة إلى تركه والانصراف عنه؛ وعيبه حينا بخلوه من الشعر التمثيلي والقصصي، وحينا بتفككه وعدم وجود وحدة للقصيدة في آثاره الفنية الباقية، وباضطراب معانيه وعدم تمثيله إلا للبيئة البدوية الجاهلية وحدها، وحينا آخر يرمونه من ناحية الصياغة واللفظ والنظم بأكثر مما يعاب به شعر قديم أو حديث.

وقد حمل لواء هذه الدعوات أدباء كان نصيبهم من دراسة الأدب العربي أو الأدب الجاهلي وحده محدوداً ضئيلاً؛ وآخرون قرءوا الأدب الجاهلي فلم يطربوا له، ولم يرتاحوا إليه، ولم يفهموه حق الفهم؛ وفريق آخر تدفعه إلى ذلك الشعوبية الحديثة التي نرى مظهرها بادياً في تنقص كل ما هو عربي أو قديم والتعصب لكل ما هو غربي أو حديث.

ولا شك أن في أكثر آرائهم جوراً في الحكومة الأدبية وإسرافاً ومغالاة كثيرين. (فلكل شعر جيد – كما يقول الدكتور طه حسين بك في الأدب الجاهلي – ناحيتان مختلفتان، فهو من ناحية مظهر من مظاهر الجمال الفني المطلق، وهو من هذه الناحية موجه إلى الناس جميعاً مؤثر فيهم، ولكن بشرط أن يعدوا لفهمه وتذوقه؛ وهو من ناحية أخرى مرآة يمثل في قوة أو ضعف شخصية الشاعر وبيئته وعصره، وهو من هذه الناحية متصل بزمانه ومكانه؛ فازدراء الشعر الجاهلي غلو ليس أقل إمعاناً في الخطل من ازدراء الشعر الأجنبي) .

إننا لا ننكر أنه تحول دون فهم الشعر الجاهلي وتذوقه صعوبات كثيرة، أهمها صعوبة لغته وأسلوبه وبعد الأمد بصور البيئة العربية القديمة وألوان الحياة الاجتماعية في العصر الجاهلي ومشاهد الطبيعة والوجود إبان ذلك العهد البعيد. ولكن ذلك لا يمكن أو لا يصح أن يصرفنا عن هذا الجمال الفني الرائع الذي نجده في الشعر الجاهلي. فضلاً عما فيه من تخليد لآثار الحياة العربية الأولى وأحداثها ومظاهر التفكير فيها. ومع ذلك كله فإن الشعر الجاهلي أقوى دعامة للعربية وحفظها وخلودها بعد القرآن الكريم.

فهو من حيث أنه صورة من صور الفن والخيال والجمال، ومن حيث أنه أساس الثقافة الأدبية والعربية؛ لا يمكن لذلك ولغيره أيضاً الاستغناء عن هذا الشعر القديم ونبذه وراءنا ظهريا

في الشعر الجاهلي جمال، وهو أيضاً لا يخلو من هنات؛ وفيه روعة، وإن كنا لا نبرئه من العيب، ومع ذلك فإننا نستطيع أن ندرس المذهب الفني الذي يمثله الشعر الجاهلي، وأن نتعرف خصائصه وعناصره لنرى إلى أي حد يصح أن نجاري هؤلاء وهؤلاء من النقاد والمتعصبين على الشعر الجاهلي القديم، وإلى أي مدى يصح أن نسير في الدفاع عنه؛ فذلك اقرب إلى العدالة الأدبية في البحث والمناقشة.

أول ما نعرفه من خصائص الشعر الجاهلي البساطة والصدق والوضوح وعدم التكلف أو الإغراق في الأداء. وهذا شيء يسلمه النقاد للشعر الجاهلي تسليما، ويجزمون به؛ وهو ما يدفعنا إلى الإعجاب به واللذة الفنية حين نقرؤه ونستمع إليه، ولا يمكن أن يكون في ذلك ما يدعو إلى التهوين من شأنه، فالجمال أو أحد أسبابه لا يدعو إلا إلى الإعجاب والحب والمتعة. بل إن هذه الميزة الواضحة في الشعر الجاهلي هي نفس ما يدعو إليه نقادنا المحدثون ودعاة التجديد في الأدب العربي الحديث؛ (بعد أن أبعدوا المحدثون الشعر عن البساطة والإخلاص، وهما الصفتان اللتان كانتا حسناً له) كما يقول الدكتور ضيف.

ويمتاز الشعر الجاهلي أيضاً بالزهد في المحسنات وألوان التزيين الفني؛ وهذه سمة عالية عليه. وأدباؤنا المحدثون لا يزالون يدعون إلى هذا المذهب، ولقد كان الشعر المصري الحديث في أول نهضته مثقلاً بقيود الزخرف البديعي الموروث عن العصر التركي والعثماني وأواخر العصر العباسي، إلى أن أثر النقاد على ذلك المنهج ودعوا إلى الخلاص من آثاره، حتى برئ الشعر الحديث من عاهته، وسار طليقا إلى غاياته. وقد ظهرت في الآداب الأوربية أيضاً صبغة الزخرف الفني في العصور الوسطى، كما حدث في الأدب الفرنسي في أعقاب عهد لويس الرابع عشر، وفي الأدب الإنجليزي بعد عصر اليصابات. أفنقول بعد ذلك إن الشعر الجاهلي يعاب لهذه الحسنة الظاهرة، ويزدري لذلك الفضل الظاهر؟

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

ومن خصائص الشعر الجاهلي متانة الأسلوب وقوته وجزالته وأسره؛ وللبيئة البدوية أثر بعيد في ذلك، وقد سار المحدثون في العصر العباسي على هذا النهج حيناً، وحيناً آخر أغرقوا في العذوبة والسلامة والسهولة إلى ورثوا بعضها عن العصر الأموي ومدرسة الغزليين التي شاعت فيه. وقد دافع بعض النقاد عن الجزالة والقوة كما دافع آخرون عن العذوبة والرقة، ووقف آخرون يحددون مواقف هذه ومواقف تلك كابن الأثير في المثل السائر وسواه، ولكن العصور الأخيرة كانت تعد العذوبة ضعفاً من الشاعر وميلا منه إلى العامية، وبهذه النظرة كانوا يحكمون على شعر البهاء زهير الشاعر المصري المشهور، ولكننا نقول للناشئين: ربوا ذوقكم الأدبي، وارهفوا مشاعركم الفنية، وتأثروا في حياتكم ومذاهبكم

الأدبية بالحياة والحضارة التي تعيشون فيها، وستدركون بأنفسكم الحقيقة الأدبية في هذه المسألة الفنية.
ولا شك أن عذوبة الأسلوب وسلاسته يجب أن تبرز في إنتاج الشاعر وفنه، لأثر الحياة والحضارة في نفسه؛ ومع ذلك فهذه العذوبة والرقة يجب ألا تنقلبا ضعفاً وعامية، وأن توشي بألوان من الجزالة في مواقف خاصة تستدعيها حياة الشاعر ونفسيته قبل كل شيء؛ كما يجب ألا تنقلب الجزالة حوشية وإغرابا وتعقيداً عند الشعراء الذين يحافظون على الجزالة. وأحسب أن شعراءنا المعاصرين الذين يتكلفون الألفاظ اللغوية الكثيرة المعقدة في قصائدهم إنما يفعلون ذلك تقليداً فحسب وفي مطلع حياتهم الفنية التي يكثر فيها الناشئون من التقليد؛ ولو كانت قصيدة – نهج البردة لشوقي مثلا – قد صيغت في أسلوب عذب رقيق سهل عن أسلوبها التي صيغت فيه، لكان أثرها الأدبي أعظم في نفس الأمة وذوقها ومشاعرها الأدبية، ونحن على أي حال لا يمكن أن نعيب الشعر الجاهلي لجزالته، فقد رأيت موقف النقاد من الجزالة وإعجاب الكثير منهم بها ودفاعهم عنها؛ فوق أنها أثر من آثار البيئة في الشعر الجاهلي.
ومن خصائص الشعر الجاهلي أيضاً القصد إلى المعنى في إيجاز ويسر وقلة إطناب. ولا شك أن العصور الأدبية التي تلت العصر الجاهلي وتعددت فيها ألوان الثقافات ومظاهر الحضارات قد أبعدت الشاعر عن هذا الاتجاه، ودفعته إلى الإطناب وشتى ألوان التصوير؛ ووقف النقاد حيال ذلك طوائف: طائفة تدعو إلى الإيجاز وتراه البلاغة والبيان، وطائفة تشيد بالإطناب وترى فيه جمال الفصاحة وروعة التصوير، وأخرى تحدد للإطناب مواضع وللإيجاز مواضع كقدامة في نقد النثر وابن سنان في سر الفصاحة. ونحن لا نقول للشاعر المعاصر: آثر الإيجاز أو اعمد إلى الإطناب؛ وإنما نقول: إن أساس الجودة الفنية أن تؤدي معانيك في رفق ويسر وقلة فضول. وفي الآداب الغربية الآن مذاهب تدعو إلى القصد في التصوير البياني والاكتفاء بشرح الأفكار الجديدة وحدها وترك ما عداها.

للبحث بقية

محمد عبد المنعم خفاجي
المدرس في كلية اللغة العربية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دفاع عن الغموض

د . شفيق مجلى

أستاذ مساعد اللغة الإنجليزية بكلية الآداب بجامعة القاهرة له دراسات مرموقة فى المسرح والشعر.

يعرض الكثيرون عن قراءة الشعر الحديث قائلين : أن سببا من أسباب الإعراض هو غموض هذا الشعر، وأخشى أن تكون القصائد التى جعلت هؤلاء يرفضون الشعر الحديث، هى قصائد كتبها شعراء من الدرجة الثانية أو الثالثة، يرجع الغموض فيها إلى عدم قدرة الشاعر على إيصال مضمون، أو تجربة بسيطة إلى القارئ.، وهذا الغموض غموض غير شرعى لا يقبله الإنسان الذى يعرف وظيفة الشعر، ولايصح أن يعتبر كاتبه شاعرا، بل يجب أن تؤخذ عليه كتابة الشعر لأنه يسئ إساءة كبيرة إلى تطور الشعر العربى، فى مرحلة تعتبر من أخطر المراحل فى تاريخه، وهى المرحلة التى يقف له فيها الكثيرون بالمرصاد، يتصيدون له الأخطاء ويأبون عليه النمو، أو التطور الذى هو سنة الحياة.

غير أنه يوجد إلى جانب هذا الغموض غير الشرعى والذى يجب أن يلام مقترفوه، غموض شرعى، وهو عنصر مقبول فى القصائد التى تمتاز بالعمق ولا يعترض عليه إلا من يجهل ماهية الشعر، ومن لا يعرف ما هو الفرق بين الشعر والنثر، ومن لا يتوقع من الشعر أكثر ما تتضمنه تلك المقطوعة التى كنا نحفظها ونتلوها ونحن أطفال، وهى التى يقول فيها الشاعر:

قطتى صغيرة
واسمها نميرة
شعرها قصير
ذيلها طويل .. !

فالذين يريدون أن يفهموا القصيدة من القراءة الأولى،كما لو كانت خبرا في جريدة يومية إما أنهم لا يعرفون وظيفة الشعر، أو أنهم يرون أن وجه الاختلاف الوحيد بين الشعر والنثر، هو أن الأول يجعلهم يهزون رؤوسهم، أو يهتزون طرباً - وهذا يعني أيضاً أنهم لا يعرفون ماهية الشعر.

الشعر، كما أراه، هوالوسيلة الوحيدة للتعبير عن تجارب أسمى و أعمق من أن يستطيع النثر أن يعبر عنها. أي أنها بطبيعتها تجارب مركبة، معقدة، يختلط فيها الفكر بالشعور، الوعي باللاوعي، الحاضر بالماضي،بالمستقبل.

وليست القصيدة بمجرد تعبير،بل هي عمل فني قائم بذاته، خارج ذات الشاعر .. وفي عملية الخلق هذه يحاول الشاعر أن يجسد، بصورة موضوعية ، يدركها أي قارئ، تجربة شخصية معينة، هي في نفس الوقت تجربة إنسانية مشتركة.

وتختلف التجارب الإنسانية التي يجسدها الشعر.فهناك التجربة البسيطة العادية التي تصور إنسانا يعيش بين الزمن والأطلال يندب حبيبته ، وهناك التجربة العاطفية البسيطة أيضاً ، وفيها يعبر قيس عن عشقه لليلى ويقارن فيها بين جفون ليلى وجفون الغزال ، وأنفاسها وأنفاس السحر . وهناك تجربة الفخر ، وفيها يرى الشاعر نفسه بطلاً وقبيلته أعظم من أنجبت البادية .

وهناك القصائد التي تدور حول الذم ، والمدح، وقصائد المناسبات ، وهناك الخمريات . والشاعر هنا ، إنما يتبع تقاليد شعرية معروفة . ويقدم لنا مضموناً تقليدياً

في شكل تقليدى . ومهما جدد ، فلا بد له أن يسير على نفس الدرب لأن التجديد فى الموضوعات التقليدية مقيد ومحدود إلى حد كبير . وما دام قد قال الشعر فى موضوع من الموضوعات المطروقة ، فلابد له أن يعيد نفس الكلمات ، ونفس العبارات التى أصبح لها معان ثابتة معروفة لا يختلف عليها اثنان .

ولهذا تعودنا فى شعرنا التقليدى على وضوح تام فى المعنى ، فما نقرأ البيت حتى نفهم معناه ، بل أننا كثيراً ما نفهم غرض الشاعر حتى قبل أن نكمل قراءة البيت أو القصيدة ، ولهذا يستعذب الكثيرون قراءة الشعر التقليدى . إنهم لا يفهمونه بسرعة البرق فقط ، بل إنهم حتى يستطيعون أن يقولوا ، مقدماً ، ما سوف يقوله الشاعر . بل إنهم حتى يمكنهم التنبؤ بالكلمة الأخيرة فى كل سطر . ويبتسمون ابتسامة الرضا عن أنفسهم . والفضل للشعر التقليدى.

أما الشعر الحديث فهو يحرمهم من هذا الشعور بأنهم لا يقلون عن الشاعر . ويسلبهم الشعور بالرضا الكبير عن النفس ، وبالذكاء اللماح ، وبالشاعرية . لأن التجربة التى ينقلها تجربة جديدة ، وأصيلة . ولأنه انتقل من التعبير عن أبواب معروفة محفوظة مثل النسيب ، والمدح ، والهجاء والفخر، إلى آخره، إلى تصوير تجربة الإنسان الحديث فى القرن العشرين، بكل ما يكتنفها من معان، تصويراً مخلصاً، واقعياً، صريحاً .

والشاعر هنا لا يسير على نهج معين، ولا يتبع قالباً معيناً سواء من ناحية المضمون أو الشكل، وإنما يحاول أن يتلمس طريقه في عالم جديد كل الجدة، وأن يكتشف

أبعاد إنسانيته، وأبعاد عالمه الذى يعيش فيه، فى عالم يمكن علماءه من أن يخلقوا الأقمار، ويغيروا القلوب.

حضارة مركبة، وإنسان يمر كل يوم فى تجارب أكثر تركيبا، تتأثر لها وبها أفكاره ومشاعره، بل إن هذه الأفكار وتلك المشاعر تصبح هى الأخرى مركبة ومعقدة، حتى أنه لا يستطيع أن ينقلها إلينا، بطريقة مركبة أيضاً. لا يقوى عليها النثر، بل هي تحتاج إلى الشعر ذى الصور المركبة، والأوزان المتشابكة، والموسيقى ذات الأصداء والأنغام المتباينة، حتى يمكنه أن ينقل إلينا ذلك الصراع الذي يدور رحاه فى اللابرينث الإنسانى.

وهنا يكمن الغموض. إنه جزء لا يتجزأ من التجربة الإنسانية الجديدة، ومن الرؤيا الحديثة، ومن المضمون الذي يحاول الشاعر أن يقدم خلاله الحياة كلها فى نظرة أو موقف، أو صورة.

ولما كان أهم ما يسعى إليه الشاعر الحديث هو أن ينقل إلينا نقلا أميناً هذه التجربة الجديدة القريبة، ذات الأركان المعتمة، والأبعاد الغامضة، فهو يدخل في صراع مرير مع وحدات التعبير من كلمات وأوزان وصور، حتي تتمكن من توصيل تجربته الفريدة.

وهو من أجل ذلك يحاول أن يستفيد بكل إمكانيات وحدات التعبير. فهو يستعمل الكلمات استعمالا جديداً، ويحاول أن يبنى منها جملا، أو عبارات جديدة حتى يتمكن من أن ينقل هذا الجديد الذى يحس به نقلا أميناً. وهو يضطر خلال هذا التجريب إلى أن يخرج على قواعد البناء اللغوى، وقواعد النحو التى كان الغرض

منها أصلا أن تسهل على الناس عملية الحياة اليومية وما فيها من معاملات تتطلب فهماً مباشراً سريعاً، وهو يضطر أيضاً إلى استبعاد الكلمات المألوفة التى خلقت لتعبر عن أفكار تافهة، ومشاعر باردة.

ومثل هذا الشاعر الذي يتطلب من قرائه مجهوداً ذهنياً، يثير غيظ الأشخاص الذين تجمدت عقولهم عند روتين معين من التفكير، وتجمدت مشاعرهم عند روتين واحد من الإحساس. ولأنهم لم يتعودوا أن يقرأوا القصيدة مرات ومرات، حتى يصلوا إلى ما فيها من معان، ولأنهم لم يتعودوا هذا التجديد في العبارات والصور والقواعد اللغوية، فإنهم يرفضون القصيدة رفضاً قاطعاً قائلين أنها هراء، ولغو كلام.

إن الذى يصر على البساطة والوضوح فى الشعر، إذن، لا يعرف وظيفته. ولقد اتفق الشعراء المبدعون مع النقاد على شرعية الغموض. وتاريخ الشعر الإنجليزى، على سبيل المثال، حافل بالأقوال التى تدل على ذلك. ومن أهم الشعراء الذين تحدثوا عن الغموض إزرا باوند الذى يقول فى مقالته المسماة «الفنان الجاد» مشيراً إلى بعض أبيات الشعر: «تحتوى هذه الأشياء على بساطة عاطفية لا يصل إليها العقل بدقته ... وهناك فى الشعر شئ ما أعلى من الذكاء فى النثر موضوعاً لملاحظاته» ويقول باوند، كما قال كولريدج من قبله، إن " الشعر يخضع لقوانين تسنها طبيعته " وهو يسخر من الإنجليز لأنهم يعتقدون أن الموسيقى والكلمات البائدة هما العنصران الوحيدان اللذان يميزان الشعر عن النثر، ولأنهم يحسبون أن كل قصيدة يمكن، بل يجب، أن

يكون لها مقابل نثرى يحتوى على كل ما فيها تماماً .
ولباوند كثير من الأقوال التى يؤكد بها أن الغموض جزء من طبيعة الشعر .

وهناك أيضاً ، إلى جانب باوند ، الناقد هربرت ريد الذى يقول عن الغموض فى الشعر :

" لا يكمن الغموض فى الشاعر ، بل فى أنفسنا . إن الوضوح والمنطق فى ما نقول ، إنما هما على حساب الدقة والعمق . فالشاعر فى بحث دائم عن الدقة المطلقة فى اللغة وفى الفكر وتتطلب منه هذه الدقة أن يتخطى حدود التعبير المعتاد ، وبالتالى أن يخترع .. يخترع أحياناً كلمات أو استعمالات جديدة للكلمات ، أو - وهو الأمر الشائع - عبارات أو محسنات بديعية وخاصة الاستعارات التى من شأنها أن تضفى على الكلمات حياة جديدة . "

والصور الشعرية ، وخاصة الاستعارة ، هى السبيل الوحيد للشاعر الذى يمكنه من أن يعبر أصدق تعبير عن التجربة المركبة . غير أن الصورة الشعرية بطبيعتها ليست بالشئ الذى يتعين على كل قارئ أن يفهمه بسهولة. وكثير من الصور الشعرية تبدو فى أول الأمر غامضة ، ولا تكشف عما تشير إليه من معان إلا بعد قراءات متعددة . وهذا هو السبب فى أن الشعر الجيد يميل إلى الغموض . وفى ذلك يقول هيوم أن الشاعر يجد اللغة البسيطة غير دقيقة وهو كذلك يبحث عن الاستعارة الجديدة كى يصل إلى الدقة فى التعبير.

لبنان
الآداب
العدد رقم 11
1 نوفمبر 1959

دلالة التكرار في الشعر

بقلم نازك الملائكة

لا شك في ان التكرار بالصفة الواسعة التي يملكها اليوم في شعرنا موضوع لم تتناوله كتب البلاغة القديمة التي ما زلنا نستند اليها في تقييم اساليب اللغة. فقصارى ما نجد حوله ان ابا هلال العسكري يتحدث عنه حديثا عابرا في كتاب الصناعتين وكذلك يصنع ابن رشيق في « العمدة ». اما كتاب « البديعيات » الذكية فقد اعتبروه فرعا ثانويا من فروع البديع لا يقفون عنده الا لماما. ولم يصدر هذا عن اهمال مقصود وانما املته الظروف الادبية للعصر، فقد كان اسلوب التكرار ثانويا في اللغة اذ ذاك فلم تقم حاجة الى التوسع في تقييم عناصره وتفصيل دلالاته.

وقد جاءتنا الفترة التي اعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في اساليب التعبير الشعري، وكان التكرار احد هذه الاساليب فبرز بروزا واضحا وراح شعرنا المعاصر يتكيء اليه اتكاء يبلغ احيانا حدودا متطرفة لا تنم عن اتزان. وهذا النمو المفاجيء يقتضي ولا شك نموا مماثلا في بلاغتنا التي لم تعد تساير التطور الذي يحدث لاساليبنا التعبيرية حتى باتت تاريخا فقهيا للغة في بعض العصور الاخرى بدلا من ان تبقى علما متطورا يخدم اللغة ويعكس احوالها ويسجل مراحل نموها. والواقع ان بلاغة اية لغة ينبغي ان تبقى علما مطاطا قابلا للنمو معها والا بعدت الشقة بينهما وانحط شأن البلاغة.

والذي نحاوله في هذا البحث ــ وقد حاولناه في بحث عنوانه « اساليب التكرار في الشعر » (1) ــ ان نتناول موضوع التكرار بنوع من الدراسة البلاغية نستند فيها الى الشعر المعاصر رغبة في الوصول الى القوانين الاولية التي يمكن تبريرها من وجهة نظر النقد الادبي وعلم البلاغة معا، وذلك دون ان نغفل قواعد اللغة القديمة وما تجنح اليه من تحفظ يرمي الى الاحتفاظ بجوهر اللغة الصافي.

*

ان ابسط قاعدة نستطيع ان نصوغها ونستفيد منها هي ان التكرار في حقيقته الحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر اكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الاول البسيط الذي نستطيع ان نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الادبي الذي يدرس الاثر ويحلل نفسية كاتبه. وعلى هذا فعندما يقول بشارة الخوري في افتتاحية قصيدة جميلة:

الهوى والشباب والامل المنشود توحي فتبعث الشعر حيا
والهوى والشباب والامل المنشود ضاعت جميعها من يديا

عندما يقول هذا يعبر بالتكرار عن حسرته على ضياع «الهوى والشباب والامل المنشود» ولذلك يكررها. فالتكرار يضع في ايدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر وهو بذلك احد تلك الاضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على اعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها. او لنقل انه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه ان ينظم كلماته بحيث تقيم اساسا عاطفيا من نوع ما.

ان هذا القانون الاولي النافذ في كل تكرار يستطيع ان يدلنا على وجه الاختلال في بعض التكرارات غير الموفقة التي نجدها في الشعر المعاصر ومثالها هذه الابيات من قصيدة للشاعر عبد الوهاب البياتي

وخيولنا الخشبية العرجاء كنا في الجدار
بالفحم نرسمها ونرسم حولها حقلا ودار
حقلا ودار (2)

ان وجه الاعتراض هنا هو ان « حقلا ودار » هذه لا تستدعي اية عناية خاصة من الشاعر بحيث يحتاج الى تأكيدها. فماذا من الغرابة في ان يرسم هؤلاء الاطفال « حقلا ودار » حول « خيول خشبية عرجاء »؟ ان « الخيول » تعادل في اهميتها « حقلا ودار » هذه بحيث لا يعود التكرار مقبولا. والحق ان القاريء يحس مرغما بان هذا الطفل المتكلم بليد قليلا بحيث يندهش مما لا يدهش، وهو معنى لا شك في ان الشاعر لم يقصد تصويره في شخصية الطفل وانما ساق اليه التكرار غير الموفق. وهكذا نجد السياق في الابيات لا يستدعي التكرار الا اذا كان الشاعر يقصد ان يثير به نوعا من الصدى اللفظي لا اكثر.

وثاني قاعدة نستخلصها هي ان التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة واحدها قانون التوازن. ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي ان يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها. ان العبارة الموزونة كيانا ومركز ثقل واطرافا، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لا بد للشاعر ان يعيها وهو

(1) مجلة الاديب : مايو ١٩٥٢

(2) ديوان « اباريق مهشمة » ص ٤٨ (بغداد ١٩٥٤)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يدخل التكرار على بعض مناطقها . أن في وسع التكرار غير الفطن ان يهدم التوازن الهندسي ويميل بالعبارة كما تميل حصاة دخيلة بكفة ميزان . ومن ثم فان القاعدة الثانية للتكرار تحتاج الى ان تستند الى وجهة النظر الهندسية هذه فتقرر ان التكرار يجب ان يجيء من العبارة في موضع لا يثقلها ولا يميل بوزنها الى جهة ما . يقول بدر شاكر السياب في قصيدة له :

في دروب اطفأ الماضي مداها
وطواها
فاتبعيني **اتبعيني** (٣)

والتوازن حاصل في هذه العبارة الشعرية وقد قام على تكرار كلمة « اتبعيني » ذلك اننا هنا بازاء طرفين متوازنين « الماضي » الذي يذكره الشاعر ويفزع من انطفائه وتلاشيه و « المستقبل » الذي يحاول تثبيته ودعمه عندما ينادي حبيبته « اتبعيني » . انه يحس بانطفاء الدروب الضائعة في الامس فيحاول ان يملك ثباتا في المستقبل على اساس الحب الانساني ، وبهذا يتم التوازن العاطفي للعبارة . وقد رتب الكلمات بحيث تلائمه هندسيا وذلك بأن اعطى الماضي فعلين قويين « اطفأ » و « طوى » فكان لا بد له ان يعطي المستقبل ايضا فعلين لكي يوحي بقوته ازاء هذا الماضي ولذلك كرر « اتبعيني » .

ولننظر الان في نماذج لعبارات شعرية مال بها التكرار واخل بتوازنها وهدم هندستها . لنزار قباني :

ماذا تصير الارض لو لم تكن **لو لم تكن** عيناك ماذا تصير(٤)

ولعبد الوهاب البياتي :

بالامس كنا — آه من كنا ومن امس يكون —
نعدو وراء ظلالنا — ... **كنا ، ومن امس يكون** — (٥)

ولاحمد عبد المعطي حجازي :

وتضيء في ليل القرى ، **ليل القرى** كلماتنا (٦)

ان هذه التكرارات كلها مخلة تثقل العبارة ولا تعطيها شيئا ، فلو حذفناها لاحسنّا الى السياق . ذلك ان العبارات هنا لا تستدعي تكرارا وانما رأى الشاعر ان يكرر اي لفظ كان واختاره من وسط العبارة وبتره عن سياقه . والحق ان ابسط مقومات التكرار ان تكون العبارة المكررة مستقلة بمعناها عما حولها بحيث يصح انتزاعها من سياقها وتكرارها وهذا ما لا نجده في اي من هذه الابيات . فنزار يكرر « لو لم تكن » وبذلك تفصل العبارة المكررة بين « كان » واسمها ، او لنقل انه يكرر عبارة ليس فيها لكان اسم ، ثم ياتي بالاسم بعد التكرار . والبياتي يذهب ابعد فيكرر نصف عبارة لا معنى لها فلا ندري ما المعنى المقصود بالتكرار . ويصنع عبد المعطي ما يشبه هذا اذ يعزل المجرور ويكرره ولو كان كرر الجار والمجرور معا : « في ليل القرى » لكان الامر أهون وأن كان ذلك لا ينقذ العبارة من الاختلال . أن تكرار جزء من العبارة لا تحتم تكراره ضرورة نفسية يقتضيها المعنى لا بد ان يميل بالعبارة وهذا يعود بنا الى الهندستين العاطفية واللفظية للعبارة .

هذان القانونان القائمان على الاساس العاطفي والهندسي للعبارة هما الشرطان الرئيسيان في كل تكرار مقبول ، فاذا توفرا صح ان نبدأ فنبحث في الدلالات المختلفة التي يقدمها التكرار فيغني بها المعنى ويمنحه امتدادات من الظلال والالوان والايحاءات .

واما من جهة الدلالة فان شعرنا المعاصر يقدم لنا ثلاثة اصناف من التكرار تخضع كلها للقانونين السالفين : — التكرار البياني ، وتكرار التقسيم والتكرار اللاشعوري . وقد اخترت ان اضع لها هذه الاسماء للتمييز بينها دون ان اقصد ان تكون الاسماء نهائية ، فالبحث كله ليس الا محاولة لاستقراء اساس بلاغي لبعض اساليب الشعر المعاصر نستفيد منها في النقد والتدريس . وانا ادرك ، قبل اي احد آخر ، مدى احتمال الخطأ في الحكم وفساد الاستدلال ، غير ان صعوبة المجال لا ينبغي ان توهن عزيمة الناقد ، فرب محاولة غير واثقة من نفسها يقوم بها ناقد ما ، تشق طريقا لنجاح اكبر يتاح لناقد آخر .

— التتمة على الصفحة ٩٢ —

صدر حديثاً
الناس في بلادي
شعر
صلاح الدين عبد الصبور
دار الاداب — بيروت
ص . ب ٤٢٣

(٣) ديوان « اساطير » ص ٤٠ (النجف ١٩٥٠)
(٤) « قصائد نزار قباني » ص ١٦ (بيروت ١٩٥٦)
(٥) « اباريق مهشمة » ص ٤٧ (بغداد ١٩٥٤)
(٦) مجلة الاداب — تموز ١٩٥٧

سوريا
المعرفة
العدد رقم 535
1 أبريل 2008



دلالة المائدة الاجتماعية والثقافية من خلال الشعر الجاهلي

(قراءة أنثروبولوجية)

د. بركة بوشيبة *

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كثر الاهتمام بدراسة الإنسان وثقافته ونظمه الاجتماعية في جميع المجتمعات البشرية تقريباً، ماضيها وحاضرها، وتمّ التعبير عن الجانب الكبير من هذا الاهتمام في الأساطير والحكايات الدينية[1] التي تناولت – أحياناً– مغامرات بحثه عن الاستقرار والخلود[2]، ووصف «بعض الإنجازات الثقافية البارزة، كاكتشاف النار أو صناعة بعض الأدوات والفنون المفيدة، أو البدايات الأولى للتقنيات المختلفة المستخدمة في إنتاج الطعام»[3] (وكثيراً

* أستاذ بجامعة السوربون (باريس)

العمل الفني: الفنان محمد غنوم

ما تعلم أبناء المجتمع أنماط سلوكهم المقبولة والمرفوضة اجتماعياً من المعتقدات المرتبطة بتلك القوى الكونية المهيبة التي تلف الفكر الإنساني وتسيطر عليه.

ومن يستقرئ الشعر الجاهلي في تعامله مع «المعتقدات والأساطير والزجر، والكهانة، والقيافة، والحيوانات والوشم والمحلات، وكل ما له صلة بالحياة البدائية والعادات والتقاليد التي كانت تحل محل القوانين»[4] يجده يعبر عن حياة حافلة بهذه المعتقدات[5] التي حيتها الجاهلية بكل أشكالها وباشرتها في مجالاتها المختلفة، وحكمتها في تصرفاتها ومصيرها، فجرى بعضها مجرى الديانات، وبعضها مجرى العادات والاصطلاحات، وبعضها مجرى الخرافات إلى أن أبطلها الإسلام، وقد بقي هذا الاعتقاد حتى عصر متأخر، واتخذه بعض الشعراء الإسلاميين رمزاً للشرف والرفعة وعلوّ المنزلة لقول المثقب العبدي:

باحريّ الدّم،[6] مرّ طعمه
يبري الكلب إذا عضّ وهرّ[7]

بهذا الأسلوب والاعتقاد حدد أسلوب حياة عرب الجاهلية والمثل العليا والأهداف التي يستجيب لها الأفراد، ورسمت به معالم الشخصية الحقة ومستوى تفكيرها وجملة القضايا التي تشغلها: كالأبهة والافتخار والخلود وحددت أنواع السلوك الثقافي والاجتماعي الذي تجسده وتكافئ عليه معنوياً كالكرم، والشجاعة، وإغاثة الملهوف، وذلك الذي تنبذه وتحرمه، وأحاطته بحقل من الموانع، ترتبط أحياناً بمعتقدات دينية، بينت حدود إمكانية ابتعاد الفرد عن المعايير الثقافية للسلوك والقواعد المتبعة، وما يجب اتخاذه حيال الفرد الذي يكسر هذه القواعد.

ولعلّ السؤال الذي يواجهنا ونحن نستقرئ دلالة المائدة الاجتماعية والثقافية هو: لماذا حرص عرب الجاهلية على هذه الترسيمات الثقافية التقليدية التي برزت كثيراً في مظاهر المائدة؟

وهل هناك رغبة صريحة للإبقاء على هذا السياق المتعارف عليه من خلال ممارسات تطبيقية في مظاهر مختلفة؟

للإجابة عن هذه الأسئلة، نورد قول الشاعر لبيد بن ربيعة العامري للتمثيل لبعض المظاهر والسلوكات النابعة من ثقافة هذا المجتمع:

وجزور أيسار دعوت لحتفها
بمَغالقٍ مُتشابهٍ أجسامها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أدعـو بهن لعاقرٍ أو مُطفِلٍ
بُذِلتْ لجيران الجميع لِحامُها
فالضيف والجار الجنيب كأنما
هبط تُبالة مُخصبا أهضامُها
تـأوي إلى الأطنـاب كل رذيَّـةٍ
مثل البلية قالصُ أهدامها[٨]
ويكلُون إذا الـريـاح تـنـاوحتْ
خُلجاً تُمَدُّ شوارعا أيتامُها[٩]

تثبت عناصر الاستقصاء الأولية في هذا النموذج، أن ما يرافق هذه المائدة أو الوليمة من سلوك، وما يؤمن به أصحابها من قيم، لم تكن إلا تفاخراً وتباهياً، ليأكل منها الغرباء والضيفان والجيران دون أن يكون له نصيب منها، لأن ثقافة المجتمع تحرم عليه ذلك، ويكفيه منها الحديث وحسن الذكر الذي ينعم به دون القوم.

ويرى عبد الملك مرتاض أن «طقوس هذه المائدة العجيبة كانت مرتبطة بالمعتقدات الوثنية والتقاليد الاجتماعية البدائية والسلوك الجاهلي الذي ينهض على التفاخر والرثاء والمن»(١٠) وكذا في قول عروة بن الورد:

أحاديثُ تبقى والفتى غيرُ خالدٍ
إذا هُوَ أمسى هامةً فوقَ صُيَّرٍ[١١]

ويبدو أن الأشراف وسادة القوم كانوا أكثر حرصاً على هذه الثقافة بل هذه الآداب الواجب مراعاتها، لأن الإخلال بها يستوجب العقاب المعنوي؛ أي الإهانة والمذمّة التي ستظل تلاحقه مدى الدهر، ألم يهج الحطيئة الزبرقان ويَسِمُهُ بالبخل والعجز، بهذا البيت الشعري الذي لانزال نردده إلى اليوم:

دَعِ المَكارِمَ لا تَرحَلْ لِبُغيَتِها
واقعُدْ فإنكَ أنتَ الطاعِمُ الكاسِي

فشكاه إلى عمر بن الخطاب (رض)، فلما سأل عن ذلك حسان قال: «لم يهجه ولكن سلح عليه»[١٢]، وكذلك كان معاوية يرضي الشعراء بالصلات لدرء هذا الخطر حين قال: «ما أهون والله عليك أن ينحجر هذا في غار، ثم يقطع عرضي علي ثم تأخذه العرب فترويه».[١٣]

ولعل هناك رغبة صريحة للإبقاء على هذا السياق الأساسي المتعارف عليه من خلال تلك الممارسات، أما ما يقابل به الضيف من مظاهر الترحيب والابتهاج وحسن استقبال وتعجيل الطعام، واختيار أجوده ومحادثته على المائدة، فما هي إلا ممارسات ثقافية يحرصون على حمايتها ونشرها، باعتبارها الثقافة التي ترافق تفكيرهم الرامي إلى الرفعة والخلود، مشفوعة بالتنافس التفاخري على جميع

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE

المستويات والمراتب الاجتماعية للحصول على السيادة أو قل الأبهة والرفعة التي لم تكن أمراً سهلاً، كما قال الهذلي:

وَإِنَّ سِيادَةَ القَوْمِ فَاعْلَمْ
لَهَا صَعْدَاءُ مَطالِبُهَا طَوِيلُ
أَ تَرْجُو أَنْ تَسُودَ ولمْ تَعُنَّ
وَكَيْفَ يَسودُ ذو الدَّعَةِ البَخيلُ؟(١٤)

وتحليل الدوافع الكامنة تحت أي نشاط يقوم به الأفراد أو الجماعات كالكرم وشرب الخمر، والغزو، والسلب -دون استبعاد التأثير الاجتماعي- يبرز دور العامل التنافسي، إذ يلجأ الكرام إلى نحر الإبل وإطعام الضيفان والجيران، وخوض المعارك، وحضور النوادي ومجالس الشراب، ليست هذه إلا إحدى المقومات الشخصية الحقة التي لا ينالها إلا الشرفاء، وحين يعتز طرفة بهذا الحضور الدائم في كل مظهر من مظاهر السيادة المتعارف على ثوابتها يكون قد جسد ثقافة مجتمعه التي حدَّدت فيه ما يجب أن يكونه وكيف يكونه؟ عندما قال:

ولستُ بحَلال التّلاع مخافة
ولكنْ متَى يسترفدِ القومُ أرفدِ
فإن تبغني في حلقة القوم تلتقي
وإن تلتمسْني في الحوانيتِ تصطدِ

وإنْ يَلتقِ الحيُّ الجميعُ تُلاقِني
إلى ذِرْوَةِ البيتِ الشريفِ المُصمَّدِ(١٥)

وقـد يستخـدم غيره، كعنـترة، الطريق نفسـه للوصـول إلى هذا المبتغـى لينال به الخلـود وحسـن الذكر، ولكـن عامل الدم الهجين يمنعه ويحول بينه وبين الارتقاء إلى تلك المنزلة التـي أحيطت بموانع من ثقافة هذا المجتمع وحين قال:

فـإذا شربت فـإنني مستهلِكٌ
مـالي وعِرضـي وافـرٌ لم يُكلَمِ
وإذا صحَوتُ فما أقصِّر عن ندىً
وكما علمتِ شمائلي وتكرُّمي
يُخبرْكِ من شَهِدَ الوقيعةَ أنَّني
أغشى الوغى وأعفُّ عند المغنمِ(١٦)

فإنــه أراد إبراز ما تتصف به نفسه من شروط السيـادة المتعارف عليهـا: من عفة وكرامــة وحسن خلق، ولكـن ثقافة المجتمع ترفضـ كل ما يمارس من سلوك إلا إذا كان مـن سيد شريف، أما الهجـين مثله لا يقبل منه مهما عمـل «لأن النظام الاجتماعي لا يظهر من قـوى كونية خارجيـة، ولكن من أنماط السلـوك الإنساني الذي تعضده قيم وتقاليـد الجماعة»(١٧)، هـذه هي ثقافة المجتمع التي حرص الشعراء على تجسيدها وعبّروا عنها في كثير من قصائدهم، كالمهلهل في رثاء أخيه:

على أن ليسَ عـدلاً من كُليبٍ
إذا طَرد اليتيمَ عن الجـزورِ
على أن ليسَ عـدلاً من كليبٍ
إذا ما ضِيمَ جـيرانُ المجـيرِ
على أن ليسَ عـدلاً من كليبٍ
إذا خـرجَتْ مخبـأةُ الخـدورِ
على أن ليسَ عـدلاً من كليبٍ
إذا ما أعلنَتْ نجـوى الأمـورِ
على أن ليسَ عـدلاً من كليبٍ
إذا خِيفَ المخوفُ من الثغورِ
على أن ليسَ عـدلاً من كليبٍ
إذا وثبَ المثارُ على المثيرِ(١٨)

وتـبرز هـذه الثقافة في شعـر الخنساء بوضـوح في رثاء أخيها صخر، كما تتردّد في شعر غيرها:

حمّـال ألـويـةٍ، هبّـاط أوديـةٍ
شهّاد أنـديـةٍ، للجيش جرّار
نحّار راغيـةٍ، ملجاء طاغيـةٍ
فكّاك عانيةٍ، للعظم جبّار(١٩)

فالجود والكرم وإبـاء الضيم، والشرف وحماية الحمـى وإجارة المستجـير وإغاثة الملهوف تمثل أجزاء من كيانها المتكامل كما تشكل بالضرورة أجزاء لازمة من ثقافة عرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجاهلية، وما تقدمه من أساليب السلوك الثقافي والاجتماعي هو استجابات لا مفر منها من التأثير الثقافي في الأفراد.

وفي مظهر المائدة الاجتماعي سلوك حضاري لإعانة المعوز والفقير والضال والضعيف وتقديم ما يتبلغ به الطريق من طعام وشراب ولو كانت شربة لبن، أحد مظاهر المروءة، ولمّا يصطدم بحتمية الواقع القاسية في بادية شحيحة بالزاد، وحياة قائمة على الترحال والتنقل، يدرك أنها لا تمر هذه الحال دون انعكاسات على العنصر الاجتماعي الذي يشعر بأثره الحاسم على مستوى معاش اليتامى والأرامل والبؤساء والسائلين، ويعرف أيضاً أن زاده معرض للنفاد لذا كان يقري الضيف اليوم لأنه سيضطر إلى أن يضاف في يوم من الأيام ولأنه كان كلفاً بحسن الأحدوثة وطيب الذكر والثناء، كما قال حاتم:

أماوي إن المال غاد ورائح
ويبقى من المال الأحاديث والذكر[٢٠]

وكانت نفس العربي تسعد بسعادة المحتاج، وإطعام الجائع وإغاثة الملهوف، كما نراه في مدح زهير أحد أجواد العرب:

إذا السنة الشهباء بالناس أجحفت
ونال كرام المال في الحجرة الأكل
رأيت ذوي الحاجات حول بيوتهم
قطينا بها حتى إذا نبت البقل
هنالك أن يستخبلوا المال يخبلوا
وإن يسألوا يعطوا وإن ييسروا يغلوا[٢١]

وكان المال في نظرهم وسيلة إلى الحياة الشريفة وكسب المحامد، لذا عابوا على بعضهم الدعوة إلى حفظه «فقد عاب بعضهم قيس بن عاصم لأنه أوصى بنيه، فكان أكثر وصيته أن يحفظوا المال، والعرب لا تفعل ذلك وتراه قبيحاً»[٢٢] ورأوا كثرة إنفاق حاتم تبذيراً ورآه وسيلة من وسائل السيادة:

يقولون أهلكتَ مالك فاقتَصِدْ
وما كنتُ لولا ما تقولونَ سَيِّدَا[٢٣]

ويبدو أن هذه الممارسات الاجتماعية، تستجيب لضرورات نفسية العربي، ولسياق اجتماعي ناتج عن ثقافة اجتماعية يستحيل الحياد عنها لارتباطها بتفكيره الحريص على الخلود بنبل الفعال وجميلها، كما يظهر من قول عمر بن الخطاب (رض) عندما استنشد أحد أولاد هرم بن سنان مدائح زهير في أبيه «إنه كان ليحسن فيكم القول فقال: والله ونحن كنا نحسن له العطاء فقال عمر: قد ذهب ما أعطيتموه وبقي ما أعطاكم.[٢٤]

وقد أدت التجارة والأسواق الموسمية إلى ضرورة انفتاح واسع النطاق على ثقافة الآخر (الهند وفارس والشام) ولكن هذا الانفتاح لم يجعلهم ينسلخون عن ثقافتهم على الرغم من وجود بعض آثارها في سلوكهم، كتلك المتعلقة ببعض آداب الأكل، كنبذ الشره والنهم في الأكل، والشرب في أواني الذهب والفضة، وصناعة بعض الأطعمة كالخبيص والفالوذج، هذا الانفتاح المعبر عن ثقافة الآخر والمتزامن مع الممارسة المطلقة وحتى التفاخرية[٢٥] هو إثبات لدور المائدة الاجتماعي، وخير ما يمثل نهجهم في الكرم قول أبي ذئيب الهذلي أنه لا يستحق الخير إن أطعم ضيفه قشر المقل وهو يستطيع أن يقدم قمحاً:

لا درُّ درِّي إن أطعمت نازلهم

قرف الحتيّ وعندي البرمكنوز[٢٦]

هذا السلوك الذي تبعه الأجواد خاصة والعرب عامة هو تعبير عن ممارسات ثقافية آمنوا بها وكرسوا كل جهودهم لإتيانها، متحدين الآخرين في كل ما يقدمه من طعام، حتى لو كان مذموماً في نظر الآخرين، وثمة وجه آخر لهذه الثقافة التي مارسها في مائدته، عند تقديم طعامه واختيار الأواني والقدور ذات الحجوم الكبيرة للدلالة على أن ثقافة هذه المائدة لم تخل من ذلك التفكير الذي كان يشغله، فتحدى به الزمن، ليبقى ذكره خالداً وتحدى به الآخر وثقافته ليحافظ على قيمه وتقاليده، رغم تعقيد المعاش الاجتماعي واصطدامه بضرورات الواقع القاسية، وهو من ناحية أخرى سلوك حضاري يتضامن فيه الجميع في هذه البيئة الصحراوية.

ولا أظن هذا البعد الاجتماعي الثقافي إلا تعبيراً دقيقاً عن بنية المجتمع العربي في الجاهلية، تظهر فيه شخصياتهم وخصوصياتهم الثقافية في كل فعل يرجعون فيه طوعاً إلى ممارسة تصرفاتهم اليومية في كل مناسبة، وكأن النظام الاجتماعي الطريقة التي تصور شخصيات الأفراد المختلفة، عندما تقبل وتترجم تعاليم الثقافة الخاصة بها، وتتعلم كيف تقوم بالممارسات المصدق عليها من الجماعة[٢٧]، باعتبارها مبدأ تحقيق الذات، عن طريق الأمثال والشعر، أو السلوك في تقديم الطعام والكرم كما يحدده هذا البيت:

واني لعبد الضيف من غير ذلّة

وما لي إلا تلك من شيم العبد[٢٨]

وبهذا تقدم المائدة معطيات ثابتة من المعتقدات، والقيم والتقاليد المتبعة والموروثة التي لا تتعدى ما يعتبر عريقاً مقدساً في نظر المجتمع.

الهوامش

١- يراجع ليفي ستراوس: الميثولوجيات: النيء والمطبوخ، من العسل إلى الرماد الإنسان العاري، الفكر المتوحش.

٢- يرى علي البطل: أن الهدف من رحلة الشاعر الجاهلي على ناقته الوصول إلى الشمس لنيل الخلود كما هو الحال في رحلة جلجاميش البابلية.

الصورة في الشعر العربي حتى القرن ٢ الهجري (دراسة في أصولها وتطورها) دار الأندلس بيروت ط٢/١٩٨١، ص١٢٣.

٣- محمد الجوهري: الأنثروبولوجيا (أسس نظرية وتطبيقات عملية)، ط٣/١٩٨٢، دار المعارف، بمصر، ص٤٥.

٤- عبد الملك مرتاض: السبع معلقات مقاربة سيمائية / أنثروبولوجية لنصوصها منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٩٨، ص١١.

٥- أحصى القلقشندي هذه المعتقدات وسماها: أوابد العرب، في كتابه صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ج١، ص٣٩٨.

٦- إشارة إلى أن دماءهم تشفي من داء الكلب إذا سقيت للمصاب.

٧- أنور أبو سويلم: دراسات في الشعر الجاهلي، دار الجيل بيروت، دار عمّار، عمان، ص٩٠.

٨- تبالة: موضع ببلاد اليمن يضرب المثل بخصبه، الرذية: الناقة المتأخرة بالسير لضعفها. البلية: الناقة التي تشد إلى قبر صاحبها حتى موتها.

٩- لبيد بن ربيعة: الديوان، دار صادر. بيروت، ص ١٧٨.

١٠-عبد الملك مرتاض: السبع معلقات، ص٣٤٦.

١١-عروة بن الورد: الديوان، دار الجيل بيروت، دار عمّار، عمان،ص٣٥.

١٢-ينظر ابن قتيبة : الشعر والشعراء، دار الإحياء للعلوم، بيروت، ص٢٠٧.

١٣-دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: تر. عبد الرحمان البدوي، دار العلم للملايين،

١٤-الجاحظ : البيان والتبين، ج١، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط٣/١٩٦٨. مكتبة الخانجي بالقاهرة، ومكتبة الهلال بيروت، ص٢٧٥.

١٥-طرفة بن العبد، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر١٩٧٩، بيروت، ص٢٩/٣٠.

١٦-عنترة بن شداد، الديوان، تحقيق وشرح عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي، ط١/ ١٩٨٠، دار الكتب العلمية بيروت، ص ٢٤/٢٥.

١٧-محمد أحمد بيومي، الأنثرولوبوجيا الثقافية، الدار الجامعية للطبع، ١٩٨٣، بيروت، ص٢١٧.

١٨-منذر الجبوري، أيام العرب وآثارها في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الإعلام الجمهورية العراقية، ١٩٧٤، ص١٤٦/١٤٧.

١٩-الخنساء، الديوان، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط٨/١٩٨١، بيروت، ص٥١.

٢٠-حاتم الطائي، الديوان، دار صادر بيروت، ص٥٠.

٢١-زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرح وتقديم علي حسن فاغور، دار الكتب العلمية، ط١/ ١٩٨٨، بيروت، ص٨٦.

٢٢-أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني ج ١٢، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار الثقافة، بيروت، ص١٥٠.

٢٣-حاتم الطائي، الديوان، ص٤١.

٢٤-زكريا صيام :دراسة في الشعر الجاهلي، د م ج، ط٢/١٩٩٣، الجزائر، ص٣٢٤.

٢٥-فعل ذلك عبد الله بن جدعان، عندما أطعم الناس الفالوذج بمكة، وكان قد جاء به من فارس، وفيه قال أمية بن أبي الصلت مادحاً:

له داعٍ بمكة مُشْمَعِلٌ

وآخر على دارته ينادي

إلى ردح من الشيزى عليها

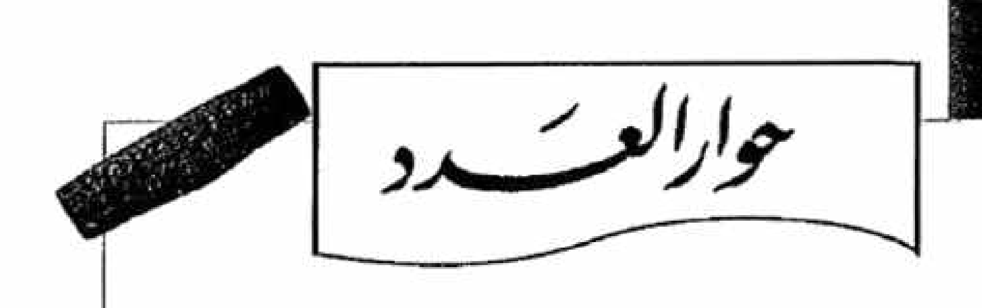
لباب البُرّ يُلْبَكُ بالشُهَادِ

٢٦-الجاحظ : البيان والتبيين،ج١، ص١٧.

٢٧-د. محمد أحمد بيومي، الأنثروبولوجيا الثقافة، ص٢١٧.

٢٨-الأصفهاني، الأغاني ج١٤، دار الثقافة بيروت، ص٦٩.







مع حمدان حمدان.. موسوعة ثقافية متنقلة

إعداد : عادل أبو شنب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لبنان
الآداب
العدد رقم 6
1 يونيو 1961



دور الاخطل الصغير في الشعر العربي المعاصر

بقلم الدكتور
احسان عباس

عندما نشبت الحرب العظمى عام ١٩١٤ كان بشاره عبد الله الخوري الذي عرف فيما بعد بلقب « الاخطل الصغير » يناهز الخامسة والعشرين من عمره ، وبين ذلك التاريخ والعام الراهن حدثت حربان عالميتان وثورتان عربيتان ، وقامت في ابان ذلك شئون وشئون ، وشهدت الايام تقلبات كثيرة واحداثا صغيرة وكبيرة ونجاحا واخفاقا، وتغيرا في المقاييس والفلسفات والتكوينات الحزبية والمذهبية وما هو اكثر من ذلك بكثير ، لان تلك الفترة في هذه الزاوية من الارض تمثل التاريخ الحديث للامة العربية في كفاحها المجزأ والمشترك وفي ضياع فلسطين وفي الهزات العنيفة والثورات التى اصابت العالم العربي بعد ذلك ، كما تمثل مراحل التطور في تاريخها الادبي من ثورة على التعبير القديم الى ثورة رومنطيقية شاملة ألى تفرع في المذهبية الادبية ونمو في فنون الادب الى ثورة على الشعر والمجتمع معا في مواجهة دعوة التضامن بين الشعر والمجتمع ـ تجربة ضخمة وفيرة الجنى ولكنا لسنا بحاجة في هذا المقام الا الى محض التنويه بها ،لانها لاتنعكس بهذا الجبروت وتلك الضخامة والغزارة في شعر الاخطل الصغير ، فقد بدأ شعره يوم بدأ آملا مستشرفا فى ظلال الثورة العربية الاولى التي لم تلبث الا قليلا حتى انتكست فيها الآمال ، ثم شهد تحولا واحدا فحسب ووقف عنده لايتعداه ، وبذلك كان يمثل الاتجاه العام للشعر في العقد الرابع من هذا القرن ، ثم لم يتأثر كثيرا بالتقلبات السريعة التي تمت على اثر الحرب الثانية .

هي فترة طويلة ـ اذن ـ حافلة بالكثير من التجارب ، وكثرة التجارب ـ وبخاصة التى تلد الاخفاق ـ كثيرا ماتبعث الشعور بالتخمة منها والزهد فيها ، لانها تثلم الحد وتبلد الحاد المشحوذ ، ومثلها بتطلب نفسا مستعدة دائما لاستكشاف شيء جديد في التجارب المتجددة المتلاحقة وتفتحا لاتحس النفس معه « بعادية » الاشياء والاحداث ، ولا تفقد الشعور بالمفاجأة والجدة والايحاء ، كما لاتسأم التكرار ولا ترى أن التاريخ يعيد نفسه ، لانها لو فعلت ذلك لاستسلمت حينئذ للثمطات الداخلية وقنعت بالنظر العابر الى كل المتجددات ، اذ ترى فيها ظلالا للقديم ولا تحس نحوها بانفتاح ولا تلمس فيها معنى التطور . ويحتاج الشاعر في هذا الموقف فلسفة عميقة ذات ابعاد بعيدة ،ولم تكن هذه الفلسفة ميسورة للاخطل الصغير لانه حين تباعد قليلا عن نقطة الانطلاق فى نشوء هذه الفلسفة اصبح يقول فى يأس من صلاح الحال :

حكمة الدهر ان نعش سكارى   فاجمعا لي الكؤوس والاوتارا

بدات نقطة الانطلاق ترسل اشعتها يوم اصطدم الشاب باهوال الحرب الكبرى سنة ١٩١٤ ، فنطق معبرا عن مأساة الانسانية في أتونها وانطق معه الحديد والخشب والكهرباء بتغيظها من الحرب وتقمتها على ان لاتصبح أدوات تسند السلم بين بني الانسان وجعلها جميعا تقف لتخطب في مؤتمر الجماد :

الفولاذ :

وقف الفولاذ فيهم خاطبا   بكلام كالرحيق السلسل
قال لو أنصفت ما كنت سوى   سكة او معول او منجل
أسعف الانسان في الحرث ولا   اتوانى عند حصد السنبل

الخشب :

عند هذا الخشب اهتز وقد   قال فلتقطع يمين الرجل
حبذا اليوم الذي كنت به   غصنا عند ضفاف الجدول
انا لو انصفني المرء لما   كنت الا مغزلا في معمل
انسج الصوف فاكسوه ولا   اشتكي من تعب او ملل

الكهرباء :

عند هذا الكهربا ، قالت وقد   لمعت انوارها للمجتلي
قوتل الانسان كم دمر بي   وانا روح النظام الامثل
قسما لو كنت ادري انه   لسوى الاثام لم يشتمل
لتحجبت فلم اظهر له   ولما دنس يوما هيكلي

وكان هذا المؤتمر ـ مؤتمر الجماد ـ سخرية « مسبقة» بمؤتمر الصلح الذي عقده المنتصرون كي يحققوا غاياتهم من المعاهدات السرية التي كانوا قد اتفقوا عليها فيما بينهم ، ولعلنا قبل ان نمضي بعيدا في التحليل نقرن بهذه القصيدة ابياتا اخرى قالها الشاعر بعد سنوات شهدت خيبة الآمال العربية فى العهود والمكاتبات والمواثيق ، وعرفت اضمحلال الثقة العمياء في القوى وتبدد الحلم في الثورة العربية ـ قال الشاعر :

قل لتلك العهود في رهج الحرب وفي سكرة القنا والغلاصم
قد لمحناك في عيون الثعالي   ولمسناك في جلود الاراقم
حدثونا عن الحقوق فلما   كبر النصر اعوزتنا التراجم
نفحتنا بها الحروب سلاما   ورمانا بها السلام اداهم
قل وقيت العثار في نعوة القو   م متى اصبح الحليف مخاصم
اين ذاك الهيام في اول الحب   وتلك الموشحات النواعم
كدت اخشى عليكم تلف النفس   ببان اللوى وظبي الصرائم

وهذه السخرية تكشف لنا عن عمق اليأس ، ولكنه يأس دعا الى الاستسلام للفلسفة التي تقول : « حكمة الدهر ان نعيش سكارى » .. .واذا مفتاح شخصية الشاعر في موقفه من الشؤون الكبيرة « كتجزئة المستعمرين الوطن العربى وغفلة السياسيين الكبراء الذين جازت عليهم الخدعة وغرتهم الوعود واستناموا الى الكسب القليل » اذا هو قوله :

هفوة جرها الزمان علينا   لا ملوم انا ولا انا لائم

وهذه هي نقطة « الصفر » فأما ان تكون انا وأنت وهو ملومين فنحاول أن نجدد موقفنا وان نخلص من اسار الخطأ القديم ، واما ان نكون لائمين فنبين بقوة ونؤلب النفوس بعزم ونضع سمة « التجريم » على المجرمين . ولا ينفرد الشاعر بهذا اليأس ، كما ان مسؤولية الشاعر – اي شاعر – لم تكن قد تحددت بعد ، وكان الشعر في تلك الحقبة يمخر بحر الحياة في سفينة رومنطيقية يتغذى ركابها بالام فرتر وماجدولين وروفائيل واشعار لامرتين ويبكي بدموع المنفلوطي ، وكان التناقض الجريء بين شفافية الاسلوب في شعر شوقي وكذب العاطفة الذاتية يهيىء الجو للدعوة الى عودة للذات ، ومن اكبر المتناقضات في تاريخ الادب الحديث ان يكون اكبر داعيين لهذه الرومنطيقية اثنان من اكثر الناس بعدا بطبيعة ذهنيهما عن هذا المذهب او عن استجلاء حقيقة الذات الفردية – وهما العقاد وشكري – واخذت السفينة تشتد وتقوى بأشرعة جديدة ركبها لها جبران – الجو كله يتنفس بالرومنطيقية في محاكمة الامور والنظرة إلى الاحداث والى الانسان ، ولدى الاخطل الصغير استعداد عميق لمعانقة هذا الاتجاه – لم يتحول تحولا مفاجئا ولكن خصائص الجذوة العميقة اخذت تلون ماحولها – وكان القديم الذي يحبه الاخطل الصغير والجديد الذي يملك انتباهه يتفقان ، على غير ماهي الحال في صراع القديم والجديد لدى المدرسة المصرية ومدرسة المهجر :

أما الجديد فقد جاء يقول : ان الشاعر طائر مغرد ، انه انسان ملهم متفرد ، انه عبقري زمانه ، انه بين الناس رحمان أو اله ، انه وانه ... وامن الاخطل الصغير بان الكون ذو مركز وان هذا المركز فيه هو الشاعر سواء أكان في صورة اله او في صورة انسان او في صورة تجدد سنوي : فالله شاعر والربيع شاعر والشاعر شاعر ، لانهم جميعاً يخلقون :و

الشعر روح الله في شاعره   فذاك يوحيه وهذا ينشره

واذا آمن الشاعر بهذه النظرة في الكون وفي نفسه لم يكد يحترم في الوجود الا طبيعة « الخلق » واتخذ لنفسه قسطاً من الحرية باسم الحق الالهي والصفة الفارقة ، واصبح مترفعا في مقاييسه عن كثير مما يقره الناس « العاديون » ، واذا لم يظهر اثر ذلك في طبيعة السلوك ظهر في طبيعة الموضوع الشعري نفسه ، وهذا ماحدث في موضوعات الاخطل الصغير « وان لم يذهب ذهابا تاما بالصوت الاول » – ذلك بعض ماقدمه الجديد .

واما القديم فكان يقدم له صورة الاستشهاد في الحب وخصوصا بعد ان اخذ يؤمن ان الحب هو الرابطة التي تصل بين الموجودات من احياء وغير احياء ، فاخذ يختار قصصه الشعري من مواقف الحب الذي يفضي الى الموت ، فودع اولا اتجاهه القديم في نظرته للبؤس وويلات الحروب بقصة مي في قصيدته « رب قل للجوع » ... وفيها صور انتصار الشهوة على العزيمة في مقاومة الجوع فكان بذلك يبتعد عن الغاية الاخلاقية التي اسرف في التلويح بها في سياق القصيدة ، هذا مع أنه في قصائده الاخرى يرفع من قيمة الموت في سبيل الحب ، بينما لم يبح لبطلة القصة الموت في سبيل الشرف – اقول : قدم له القديم قصص الحب ، فصور في قصة طويلة كيف مات عروة وماتت عفراء في أثره شهيدي غرام ، ثم تناول قصة عمر ونعم فلم يستطع ان يصنع منها قصة ولكنه حرك فيها اثارة شهوانية عميقة تبلغ ادق مااستطاعه من تصوير ، في قوله :

تعرت الشمس على وجنتها   وانشق لو تعلم أين القمر
العنب الاحمر مسفوح على   شفتها ما الاقحوان الاصفر؟
والوردة البيضاء او قل نهدها   كانه من خيلاء يسكر
من ثمر الفرصاد في ذروته الريانة المعطار « كبش » احمر
او انه راس ملاك اشقر   يحمله صدر حنون اشقر
دغدغه اخو الهوى فمد من   لسانه وراح شهدا يعصر

ثم صور الصراع بين الحب والموت في قصيدة «المساول» – دون اي غاية اخلاقية في القصة – الا غاية ان ينتصر الموت في النهاية – وفي هذا نفسه يلتقي القديم والجديد، فكلاهما في اسار الرومنطيقية يؤثر هذا اللون ، ويجعل الموت حلا للعلاقات على نحو باك مؤثر مليء بالالام ، الا ان للقديم لعنة خاصة جعلت المجاز القريب لدى الشاعر خاضعا للموت ، وتلك هي مبالغة الصورة التي تجعل الشاعر كلما تغزل – ولو غير صادق – زعم انه أصبح على حافة القبر ، وقد تغلغلت هذه اللعنة في شعر الاخطل الصغير كثيراً حتى افقدته عذوبة الغناء الجديد في بعض الاحيان، وجعلته وكأنه شاعر من شعراء العصور السالفة – تجد لديه مبالغات مفضوحة – وتحس فيه عبودية مصطنعة كعبودية البها زهير :

احتملني تحمل بقية روح   تركتها لشقوتي الايام
رمق مثله تخيلك الوهم وجسم – حاشا الفداء – حسام
لم يعد في السراج زيت   وكما ينطفي انطفيت
فانا الان مثل ميت   ماله غير ساعتين
لو ترين
بلغوها اذا أتيتم حماها   انني في الغرام مت فداها
واذكروني لها بكل جميل   فعساها تبكي علي عساها
واصحبوها لتربتي فعظامي   تشتهي ان تدوسها قدماها
. . . . . .
أين عيناك تنظراني وكفي   فوق قلبي ومدمعي فوق خدي
شبح طائف كسته يد الليل ببرد كوجهه مسود
. . . . . .
ناداك والرمق الاخير بصدره   . . . . . .
. . . . . .
عش انت اني مت بعدك   واطل الى ما شئت صدك
. . . . . .
مولاي لم تبق مني   حيا سوى رمقين



اصطلح القديم والجديد اذن ـ وان انكر الثاني هذه المبالغات الشعرية في صورة تقرير ،واراد الجديد أن يكسب جولة اخرى على رغم تلك المصالحة ، وكان الشاعر ـ كما قلت قبل قليل ـ قد أخذ يؤمن ان الحب هو الرابطة التي تصل بين الموجودات ، فلم لاتكون لغة الحب هي لغة الشعر؟ وهنا يجيء تحول الاستعارة التصويرية في شعرنا المعاصر، لا على ان كل شيء يصوره الشاعر يضعه في صورة المحبوب فحسب بل على انه يستغل الصور المستمدة من الحب وملابساته حين يتحدث في اي موضوع وصفيا كان او حماسيا او ناظراً الى الطبيعة .. الخ فلبنان مثلا :

أكماته البيضاء تحت سمائه الزرقاء اطفال تنام وتحلم
تتصاعد القبلات من انفاسها : وتمر بالوادي الوديع وتلثم

والنيل « حبيب الرياحين » ، وجناح الهوى شراع سفينة .. الخ ، وتبدو هذه الصور مقبولة حين تكون بعثا للحياة في شئون الطبيعة ولكن كيف يكون حالها والشاعر يتحدث عن فلسطين ـ مثلا ـ :

فلسطين افديك من دمعة	**تهاوت على بسمة حائره**
تعانقنا فاستحال العناق	**لهيبا على شفة ثائره**

ها هنا تخرج صور الحب الى اوهام لا ترضي ولا تشبع ولا تطرب ولا تهز . ولكن هذه الظاهرة خلابة وقد تفشت في ادبنا المعاصر ـ شعره ونثره ـ الى درجة الكظة الثقيلة.

واصطلح القديم والجديد مرة اخرى في ابداع اجمل ما حققه الاخطل الصغير في تصوير العلاقة بين المراة والطبيعة « وهي احدى علاقات الحب » فمنذ أن تغنى الشاعر الجاهلي بان المراة بانة وكثيب « حديقة صحراوية» ظلت العلاقة بين المراة والطبيعة في الشعر العربي علاقة تبادل مستمر فالمراة طبيعة جميلة والطبيعة امراة فاتنة :

قالوا الحجاز مجدب لما عموا	**و « نعم » فيه روضة ونهر**
ان زقت العود اناشيد الهوى	**حن لها العود وجن الوتر**
او صفقت للهو في أترابها	**ماج لها الوادي وغنى الشجر**
الحب مذبوح على اقدامها	**والحسن في الحاظها يكبر**

وجاء الجديد فصبغ هذه العلاقة بكيفية التعبير عنها ، وتفرد الاخطل الصغير بالاهتداء الى احدى الكيفيات، وكان اهتداؤه الى ذلك عن طريق التجربة ، اعجبه ان يقول مرة:

المها أهدت اليها المقلتين	**والظبا اهدت اليها العنقا**
. . . . . .	
ودرى الروض بتين المنحنيين	**وقديما يعشق الروض الحسان**
فكسا بالورد منها الوجنتين	**وكسا مبسمها بالاقحوان**
ورمى في صدرها رمانتين	**من رأى الرمان فوق الخيزران**
. . . . . .	
وراها الليل فاختار المقام	**ولقد طاب له في شعرها**
وصبا الفجر فاضحى حين هام	**بهواها درة في ثغرها**
فاذا مي كما شاء الغرام	**ما شجا ذو صبوة من اسرها**

فاذا به يخرج هذا المعنى في صورة قصصية جديدة فكهة مرة اخرى :

اتت هند تشكو الى امها	**فسبحان من جمع النيرين**
فقالت لها ان هذا الضحى	**اتاني وقبلني قبلتين**
وفر فلما رآني الدجى	**حباني من شعره خصلتين**
وما خاف يا ام بل ضمني	**والقى على مبسمي نجمتين**
وذوب من لونه سائلا	**وكحلني منه في المقلتين**
وجئت الى الروض عند الصباح	**لاحجب نفسي عن كل عين**
فناداني الروض يا روضتي	**وهم ليفعل كالاولين**
فخبأت وجهي منه ولكن	**الى الصدر يا أم مد اليدين**
ويا دهشتي حين فتحت عيني	**وشاهدت في الصدر رمانتين**

وهكذا الى اخر القصيدة ، وهذا التبادل بين الطبيعة والمراة صورة مكملة لمعنى الحب العام بكونه رابطة الموجودات جميعا . ـ وهو اذا جزاته بطريق التحليل كان منطويا على استحالة ، ولكنه يؤخذ كلهعلى سبيلالاستطراف ويكون معنى « العطاء » السخي هو المحمل الوحيد الذي يربط بين نوعي الجمال . غير ان المعنى الجميل كالخمر ينتشي به صاحبه ، وقد انتشى الشاعر بهذا المعنى واشتط في ابرازه في صورة ثالثة حين قال :

قتل الورد نفسه حسدا منك	**والقى دماه في وجنتيك**
والفراشات ملت الزهر لما	**حدثتها الانسام عن شفتيك**
سكر الروض سكرة صرعته	**عند مجرى العبير من نهديك**

فقد تحول « العطاء » الى حركات من الخشوع المنتحر امام رمز الحب ، وهذه الصورة كثيرة التردد في شعر الاخطل الصغير لان الحب في قانونه لايتطلب شيئا اقل من الموت ، حتى الحب نفسه يموت عند رمز الحب وتجسده :

« الحب مذبوح على اقدامها » ،و « نام تحت قدميها القدر »

الى غير ذلك من هذه الصور التي تتمشى ومفهوم الحب لدى الشاعر .

وما دمنا في نطاق الحديث عن الحب والالوان التي اصطبغ بها شعر الاخطل الصغير بسببه فلنستطرد الى ذكر شيئين يتصلان بالموضوع : الاول أن الحب لديه متصل بالذكرى فهو جزء من الماضي ، متصل بالفعل « كان » و « أتذكر » ويكاد يكون في الحاضر شيئا باهتا او يكون الحاضر بسببه قد تحول الى الماضي . والثاني تلك الصورة التي يرددها الشاعر ترديده لصور الارتماء الخاشع والخشوع المنتحر ، أعني صورة « لمس » الجرح او تقبيله ونراها مستمدة من جراح « الصلب » وهي ضرب اخر من التعبير عن الخشوع امام التضحية والالم والفداء :

قبلت باسمك كل جرح سائل	**وركزت بندك عاليا في الساح**
. . . . . .	
ان جرحا سال من جبهتها	**لثمته بخشوع شفتانا**
. . . . . .	
قم الى الابطال نلمس جرحهم	**لمسة تسبح في الطيب يدانا**

عند هذا الحد نستطيع ان نقول ان الشاعر وجد لنفسه اتجاها في الموضوع والطريقة والعبارة واحب هذه العناصر وتقيد بها ، والاتجاه للشاعر طريق ذات صوى اذا اخرجته عنها ضل ، او كان الاتجاه الشعري يشبه الجو المائي بالنسبة للسمكة ، وكان الاتجاه التعبيري لدى الاخطل الصغير يقوم على طلاوة العبارة وجدة الصورة ـ وهذان مطلبان غير هينين ـ وطلاوة العبارة اكسابها العذوبة في الطعم والنغم، واللمعان في المظهر ، وجدة الصورة تقوم على خدع كثيرة، وهذا كله يعني أن تغيير الاسس تحطيم للاتجاه ، ولذلك لايحاول الناقد ان يطبق على هذا اللون من الشعر مقاييس ومبادىء اخذ النقاد ينادون بها ويدعون اليها ، ويكفي ان نشير من ذلك في هذا المقام الى واحد منها هو مبدأ«وحدة القصيدة ؟ » ماذا يحدث لو انا طبقنا هذا المبدأ على شعر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاخطل ، وهو الشعر الذي يجذبنا بحلاوته العامة ورونقه الجميل ، واحيانا بصوره ومبتكراته في التعبير ؟ قد يكون ذلك ضربا من التجني ـ فيما اعتقد ـ لان هذاالشعر لايستند الى الوحدة بل لعله في محاولته لابراز الالق الخالب يسهو احيانا فيتورط في ضروب من التناقض ـ منها تناقض السياق كما في قوله :

ونعم هل كانت كما صورت أم بالغ في تلوينها المصور
يا للمنى أعن يمين كاعب وعن شمال كاعب ومعصر
فمن هنا حيث تندى الزهر ومن هنا تدلى الثمر
وانت لا تالو دعابا في الهوى شم وتقبيل واشياء اخر

فالقاريء للبيت الاول يستحوذ عليه مدى التشكيك في صدق ما صوره عمر ثم اذا بالشاعر المصور يضفي من خياله على صورة « المجن والكاعب والمعصر » فيمثل لنا ان عمر كان مقصرا في شرح لذته وتنعمه ويضفي معاني الزهر والثمر والاشياء الاخر على الصورة . ومن ذلك ايضا قوله في رثاء سعد :

صلى عليه النصارى في كنائسهم والمسلمون سعوا للقبر واستلموا

ثم يقول في اثر ذلك :

المؤمنون بسعد اين ابصرهم والمعجبون بسعد اين اين هم ؟

وهل هؤلاء الذين صلوا عليه وسعوا حول قبره يؤدون واجبا فحسب دون ان يؤمنوا بسعد ؟

ومنها تناقض في الجو الشعري نفسه : ومن يطالع بامعان قصة مي في قصيدة « رب ... قل للجوع » يقف على هذا اللون من التناقض . في هذا الجو الشعري تتمثل الالوهية وتتجه القصيدة في ضراعة الى الله قبل سرد القصة :

رب ان الكون مهما عظما هو في عينيك لا يحسب شي
قدرة ذلت لديها العظما كلهم فان وسبحانك حي
رب لو شئت لما سالت دما امرك الامر فمن ذا ينكر

ولما يتم من قد يتمما ولما استتل السلاح العسكر
رب ان نحن بلغنا الهرما او يكن حان الذي ينتظر
مر ولا كفران ذين الكوكبين يخرقا الناموس او يحترقا
واسترح منا فتفدو بعد عين أثرا لا بد ان ينمحقا

وبعد ان تطمئن النفس ـ اولا تطمئن ـ الى هذهالمناجاة والتوسلات ، نرى الشاعر يفاجئنا بنقله الى رحاب الوثنية:

ضاق « جوبيتر » صدرا فانبرى يتمشى في فراديس الجنان
فبدا اهيب شيء منظرا وعليه حلة من ارجوان
ورمى للارض منه نظرا فرأى الهول وانواع الهوان
ملعبا للشر ما من صالحين فوقها او اخوين اتفقا
فرمى غيظا عليها جمرتين فتلظت وتلظى حنقا

وجوبيتير هذا الذي فعل ماقد يفعله « مارس » ـ اله الحرب ـ دخيل على الجو الديني الذي يصل بين رجاء الانسان وعدل السماء .

ومن ضروب التناقض ايضا اضطلاع القصيدة بتحقيق غايتين متضاربتين كما في قصيدة « المهاجر » فان مايزيد على نصفها الاول بكاء على المهاجر الذي فارق وطنهواطفاله، حتى غدا كل شيء حزينا بعده :

جرس الكنيسة لو تكلم لاشتكى ولبان فيه مذ نايت تصدع
وتلفتت فيها الدمى وتساءلت عن باقة في صحنها تتضوع

واخرها اشادة باعمال المهاجر وتمجيد له :

حتى اندفعت فكل صخر روضة ـ سلمت يداك ـ وكل افق مطلع
وفتحت فتح العبقرية تاركا في مسمع الدنيا صدى يترجع

والغايتان حقيقتان بجهد الشعر ولكن من التناقض جمعهما في نطاق واحد . مبدأ وحدة القصيدة اذن مبدأ خطر اذا انت تناولت به هذا اللون من الشعر ، بل ابعد ايضا فأقول ان الخروج على سياق الوحدة اصبح ضرورة

ـ التتمة على الصفحة ٦٢ ـ

أنا في شمال الحب قلب خافق
وعلى يمين الحق طير شاد
غنيت للشرق الجريح وفي يدي
ما في سماء الشرق من أمجاد

بيروت ١٩٦١

بشاره الخوري
الاخطل الصغير

نموذج من خط الاخطل الصغير

دور الاخطل الصغير

ـ تتمة المنشور على الصفحة ١١ ـ

من ضروراته . وذلك للصراع القائم بين الصدق الذاتي وبين متطلبات المناسبة الملحة ، فالصدق الذاتي وحده قد يحول دون المشاركة في المناسبات ، واذا كان ولا بد من الوقوف في مناسبات كبيرة فلا بد من التحيل على الشعر بطريقة او باخرى ، وقد جرى الاخطل الصغير في مثل هذه المواقف على الهرب من الموضوع المباشر فاذا حقيقةالقصيدة عنده تكمن في هذا الهرب ، لا في مايقوله في الموضوع المباشر ، وهذا يصدق تماما في شعر الرثاء ، فاكثرمراثيه انحياز عن طبيعة الموضوع ، عن الرثاء نفسه الى امور جانبية ، وهي طريقة يعتمدها في قصصه اذ يترك القص الى التأمل والحكمة ويطيل في ذلك حتى يخيل الينا انه نسي القصة الاصلية ، ولا يتسع هذا المجال للاكثار من الامثلة « بل يستطيع القاريء ان يراجع مراثيه » حسبنا على ذلك ماجاء في قصيدته الجميلة التي قالها في الزهاوي :

قولي لشمسك لاتغيبي — وتكبدي فلك القلوب

فان اجمل مافيها الابيات التي يحيي فيها بغداد والتي يصف فيها رحلته الصحراوية :

بغداد ما حمل السرى	مني سوى شبح مريب
جفلت له الصحراء والتفت	الكثيب الى الكثيب
وتنصتت زمر الجنا	دب من فويهات الثقوب
يتساءلون وقد راوا	قيس الملوح في شحوبي
والتمتمات على الشفا	ه مفرجات بالنسيب
تبكي لها قبل الصبا	ويذوب فيها كل طيب
يتساءلون من الفتى	العربي في الزي الغريب

الى ان يقول :

انا دمعة الادب الحزين رسالة الالم المذيب
من قلب لبنان الكئيب لقلب بغداد الكئيب

ثم لا شيء مما يتصل بالزهاوي ـ بل ان قوله من بعد « آليت آقتحم الجحيم » وان كان اشارة الى قصيدة الزهاوي في الجحيم هو عودة الى صورة الرحلة الصحراوية التي بلغته بغداد ، ولا تنبيء بشيء ذي بال عن الزهاوي .

في نطاق هذا الخروج عن الوحدة جمال الجزء الجميل، لا نكران في ذلك ، وفي نطاق هذا السياق الذي اختاره الاخطل الصغير تكمن قاعدة جديدة هي « الدفقة » الاصلية التي تأتي الابيات الاخرى تكملة لها او مقدمة « ومصيبة الشعر ان يحرم هذه الدفقة » فاذا شئنا ان نقدر هذا الشعر بحثنا عن تلك الدفقة وميزناها بعلاماتها ، ذلك لانها تستطيع ان تصبغ ماحولها بالوان توهم الوحدة وتخدعنا عن عناصر التناقض الداخلي ؟ وفي نطاق هذا الفهم نستطيع ان نجد للاخطل الصغير شعرا ذا نسق معجب من الجمال كقصيدته « ضفاف بردى » ففيها ينتحل الشاعر بساطة الطفل في نظرته للاشياء والذكريات ، واستطيع أن اجعلها نموذجا أعلى لخير ما استطاع ان يحققه في ميدانه :

سل عن قديم هواي هذا الوادي	هل كان يخفق فيه غير فؤادي
. . . .	
انا مذ انيت النهر اخر ليلة	كانت لنا ذكرته انشادي
وسالته عن ضفتيه الم يزل	لي فيهما ارجوحتي ووسادي
فبكى لي النهر الحنون توجعا	لما رأى هذا الشحوب البادي
وراى مكان الفاحمات بمفرقي	تلك البقية من جذى ورمادي
. . . .	
بردى هل الخلد الذي وعدوا به	الاك بين شوادن وشوادي
قالوا تحب الشام قلت جوانحي	مقصوصة فيها وقلت : فؤادي . . .

فمن شاء ان يجد طواعية الشعر في النغمة والعبارة فانه يحسن به ان يقرأ القصيدة كلها ، فهي طرفة من الجديد القديم كما ارتآه الاخطل الصغير واراده وحققه .

وليس بهذا وحده حقق الاخطل الصغير دوره في الشعر المعاصر ، اذ سيظل مكانه في تاريخ هذا الشعر « منطلقا » لاتجاهات شتى ، واذ كان الشعر المعاصر قد عمد الى نوع من « التخصص » فان فروعه المختلفة تلتقي لديه على التسوية والتعادل . سيذكر بين اصحاب القصص الشعري اذا ذكر مطران واضرابه في هذا التيار ؟ واذا ذكر ادب الحقد الشهواني الذي طوره ابو شبكة فان القاريء يستطيع ان يتذكر قول الاخطل الصغير :

مأدبة افرغت كاسي بها	وقمت عنها لا كما تزعمين
ففضلة الكاس التي عفتها	تركتها للخدم الساقطين

واذا تحدث المتحدثون عن النزعة الريفية في الشعر وجدوا له مثل قوله في النزعة الريفية الواقعية :

عودوا الى تلك القرى فلقد	سلختكم عن قلبها المدن
لا الحقل يبسم عن معاولكم	فيه ولا تترنم المهن
ذوت الرياض ومااؤكم عمم	وتعطلت من حليها القنن
محراثكم صدىء الحديد به	والفاس ملء عيونها الوسن
وخوت زرائبكم وكان على	جنباتها يتدفق اللبن
خلت المرابط من سوابقها	وتشابت بحبالها الاتن
عودوا الى تلك القرى فعلى	بسماتها يتمزق الحزن

وربما عثروا لديه على خطرات رمزية او سريالية موشحة بالغموض وتعبيرات كانها شطحات صوفية مثل :

ان تكن انت انا وجعلنا الزمنا قطرة في كاسنا

ولن يفقدوا في بعض مقطوعاته لذع « الابجرام » واستدارته في مثل قوله :

اذا ما ضربت الكلب يعوي وربما	تقحم مؤذيه وعض بنابه
وفي الشرق ناس لو سحقت رؤوسهم	لما نبسوا فليخجلوا من كلابه

واذا تحدث الناس عن طبيعة الاسلوب الملون بصور الحب في مدرسة كبيرة تضم معروف الارناؤط وكرم ملحم كرم وعمر ابو ريشة وسليمان العيسى وعمر النص وانور العطار فانهم سيشيرون أيضا الى استاذ مهد هذا الطريق لسالكيه . اما تبيان قيمة هذا الدور في ادبنا المعاصر فلا يظهر الا بالمقارنة مع سائر الادوار الاخرى .

بقي مظهر واحد طال ارجاؤنا له ونحن نستقصي النواحي الجمالية ـ في الاكثر ـ وتصدينا له في هذا المقام يصل اخر هذه الدراسة بأولها ،.ونعني به الافاق الرحبة التي استشرفها الشاعر ذات يوم الى ان أصبح وجودها في شعره كأمواج الصوت حين تبتعد عن مصدرها ، وهي تلك الاقانيم الثلاثة : التي تصله بالدائرة الجماعية ـ : الشعور بآلام الانسانية والشعور بلبنان والشعور بالعروبة ، ولا ريب

في ان هذه الثلاثة مجتمعة هي مفتاح الاتجاه الاصيل في شعره ، ذلك لانه ترعرع اول أمره في أحضان الاحساس بآلام الجماعة ، وفي ظل الفكرة العربية وفي ظل التجارب النفسي بينه وبين الوطن . وقد رأينا في أول هذا المقال نظرته الانسانية الى الحرب ، وهي آية الوعي الجماعي في البواكير وقد استمر هذا الصوت المثلث يشير الى هذا الوعي الصادق مدة طويلة : فتمخضت وقفته الى جانب الفقراء عن عدة قصائد مثل « الفقراء » و « رب .... قل للجوع و « قصر العظيم » و « الجابي » وفي هذه القصيدة الاخيرة يصور حال الريف اللبناني وما يعانيه من فقر بالنسبة لما يتمتع به الناس من رخاء في بيروت :

بـرب الارز حدثنـي — احقا قولهم حقـا
بان الناس فـي بيرو — ت لاتشقى كما نشقى
وان الاتـن والثيـرا — ن تلقى العطف والرفقا
فـان صـح الـذي قالـوا — أيرضى العدل ذا الفرقا
ويرضى صاحـب السلطا — ن ان نفنى وان يبقى
اللحكـام مـا نجـني — متى كنا لهم رزقا

ويقول في قصيدة « لبنان عين ما أرى » مصورا هذا التفاوت :

قل للرئيس اذا اتيت نعيمه — ان يشق رهطك فالنعيم جهنم
ايطوف الساقي هنا بكؤوسه — ويزمجر الجابي هناك ويرزم
تعرى الصدور هنا على قبل الهوى — وهناك عارية تنوح وتلطم
والكهرباء هنا تشع شموسها — وسراج اكثر من هناك الانجم

وليس الذي يستثيره فحسب هذا التفاوت بين المدينة والريف ، بل لعله اشد تأثرا لهذه الفرقة في وطنه :

أما الشعوب فقد تألف شملها — فمتى يؤلف شعبك المتشعب
نضبت موارده وجف اديمه — وتقلص الريان والمعشوشب
كم مورد لك في السراب وغصة — أرأيت كيف يغص من لا يشرب

وشعوره بالعروبة صريح لا مواربة فيه فهو الاخطل الصغير شاعر الدعوة العربية مثلما كان الاخطل الكبير شاعر الدولة العربية ، والرابطة التي تربطه ببردى والنيل والفرات قائمة على الحب والمشاركة في المجد واللغة والتاريخ :

من مبلغ مصر عنا ما نكابده — ان العروبة فيما بيننا ذمم
ركنان للضاد لم تفصم عرى لهما — هم نحن ان رزئت يوما ونحن هم

حتى الشمس في الشام عربية :

والشمس فوق سهوله ونجوده — عربية الامساء والاصباح

ولكن عيب هذا الاتجاه في شعر الاخطل الصغير ان يكون خطرات تقتضيها المناسبات ، وان يظل منبعه راكدا حتى يثيره حادث هنا وحادث هنالك . ويبدو ان النظرة الجمالية « المجردة » تجني – او جنت – على هذا النبع، حتى غدا شعر الاخطل الصغير اذا انت مثلته لنفسك كالكأس البلورية المكسورة في غير موضع ، واصبح القدم احدى خصائصها وان لم يفقد بعض جوانبها شيئا من البريق والتلاميع .

بيروت — **احسان عباس**

اطلس العالم

نتيجة لخبرة ودراسة عميقتين ، تبين لدى جميع المدارس والمدرسين ان لا غنى عن استعمال

اطلس العالم

لدراسة اوضاع البلاد العربية والقارات الخمس من الوجهات السياسية والطبيعية والبشرية والاقتصادية مع دراسات مفصلة لكل دولة .

سبعون صفحة تضم ١٥٦ خريطة ملونة

يطلب من مكتبة لبنان – بيروت

ومن جميع المكتبات العربية

ديوان كشاجم

[تقيم واضافــة]

بقلم الدكتور
احسان عباس

كان ديوان كشاجم حتى نهاية الثلث الاول من القرن الرابع الهجري « ريحان اهل الادب » (١) ـ حسبما يقول الثعالبي ـ في ديار الشام والعراق ، ولكن لم تمض سنوات حتى طوي هذا الديوان وخمل ذكره ـ الا لدى المؤلفين المنيين بجمع النماذج ـ واصبح اثرا تاريخيا وحسب ، وما كان ذلك الا لانشغال التيار النقدي بالمتنبي ، ذلك الثائر ، الممعن في تمسكه بالتراث ، على طريقة كشاجم والصنوبري ومن سار في ركبهما ، على رغم تشبث ابن وكيع التنيسي ومن على شاكلته من النقاد بالعودة الى الطريقة الكشاجمية والمذهب الصنوبري .

ولابد لمن يتصدى لتحقيق ديوان كشاجم من ان يتوقف عند مشكلة هامة ، وهي ذلك الدس المتعمد الذي قام بــه السري الرفاء حين كان مهتما بديوان كشاجم ، ينسخه ويذيع نسخه في الناس ، فقد كان السري على عداوة مع الخالديين ابي بكر وابي عثمان ، ولهذا كان يدس من شعر الخالديين في شعر كشاجم تشنيعا عليهما واتهاما لهما بالسرقة(٢) ؟ يقول الثعالبي: « فمن هذه الجهة وقعت في بعض النسخ من ديوان كشاجــم زيادات ليست في الاصول المشهورة منها ، وقد وجدتها كلهــا للخالديين بخط احدهما ، وهو ابو عثمان سعيد ابن هاشم » (٣)

كان الثعالبي في نيسابور ، وكان ابو نصــر سهل ابن المرزبان النيسابوري معنيا بجمع طرائف الكتب ، وقد استطاع ان يحصل من بغداد على نسخة من ديوان الخالديين بخط ابي بكر الخالدي نفسه ، اتحفه بها الوراق المعروف بالطرسوسي ، وقارن الثعالبي بين هذه النسخة ، وبين ديوان كشاجم بخط السري الرفاء ، وبين ديوان السري نفسه ، فكان ان وجد لدى المقــارنة :

١ ـ ان بعض اشعار الخالديين قد دخلت في ديوان كشاجم .

٢ ـ ان بعض اشعار الخالديين بخط ابي بكر نفسه موجودة في ديوان السري المكتوب بخط السري ايضا .

تلك هي القضية المعقدة ولا شاهد فيها سوى الثعالبي الذي اباح لنفسه ان يخرج من ديوان كشاجم ، وجده مكررا في ديوان الخالديين ، وينسبه للخالديين ، وان يفعل عكس ذلك في ديوان السري ، فيستخرج من ديوان الخالديين كل ما وجده ثابتا في ديوانهما مؤكدا نسبته للسري الرفاء ، فهو مرة يصدق الخالديين ، ومرة يكذبهما مؤثرا تصديق السري .

والثعالبي بعد كل ذلك ليس ممن يؤخذ قوله على علاته ، ذلك لانه متهم عند من يدققون في مؤلفاته بانه من اكثر الناس خلطا في نسبة ما يورده من شعر . ولا اود هنا ان اشغــل القارىء بامثلة كثيرة ، وانما اكتفي بايراد مثل بارز وهـــو هذه الابيات :

لو اراد الاديب ان يهجو البدر رماه بالخطــة الشــنعاء
قال يا بدر انت تغــدر بالساري وتغري بزورة الحسناء
كلف في شحوب وجهك يحكي   نكتا فوق وجنة برصاء
ويريك السرار في آخر الشهر شبيه القلامة الحجنــاء
واذا البدر نيل بالهجو فليخش اولوا العقل السن الشعراء

فقد نسبها لابي محمد طاهر بن الحسين المخزومي البصري(٤) ، وهي ابيات ثابتة في ديوان ابن الرومي (٥) ، وعلاقتها بطريقته في الشعر امر لا تخطئه عين الناقد .

اذن كيف يكون موقفنا اذا وصلتنا نسخ متفاوتة من ديوان كشاجم ؟ لنا ـ فيما اقدر ـ ان نسلك احدى طريقتين (متفاوتتين في القيمة) : اولاهما ان ناخذ اكثر النسخ شمولا واستيعابا ونثبت ما جاء فيها ، دون ان ناخذ رأي الثعالبي باهتمام كبير ، مشيرين في الوقت نفسه الى الاختلاف في نسبة الشعر : هل هو من شعر كشاجم او من شعر الخالديين او غيرهما ، واما ان نقيم لرأي الثعالبي وزنا فنستبعد النسخة (او النسخ) التي تورد ما يعد من شعر الخالديين في شعر كشاجم ، ولــكن

(١) يتيمة الدهر ٢ : ١١٨
(٢) المصدر السابق نفسه
(٣) المصدر نفسه

(٤) تتمة اليتيمة ١ : ٤
(٥) ديوان ابن الرومي ١ : ١٣٥ (تحقيق الدكتور حسين نصار)

لا محيص لنا بعد ذلك من ادراج ملحق بالديوان نبين‌هذا التنازع في نسبة الاشعار الى كشاجم او الى غيره .

ومن يطالع ديوان كشاجم الذي قامت بتحقيقه السيدة خيرية محمد محفوظ (٦) ، يجد ان المحققة قد اتبعت الطريقة الاولى ، وهي في نظري ليست اقوى الطريقتين ، فاثبتت – مثلا – القصيدة رقم : ٢٤٧ ومطلعها (٧) :

هو يوم شك ياعلي وشره قد كان يحذر

في شعر كشاجم ، مع ان الثعالبي صرح في اليتيمة بانها لابي عثمان الخالدي (٨) .

وليس ايثار الطريقة الاولى يعني توثيقا للثعالبي ، وانما لان القضية التي اثارها لا تزال تفتقر الى الشواهد والوثائق التي تمكننا من قبولها او ردها ، وستبقى مقبولة ما دامت تلك الشواهد والوثائق غير متيسرة . وعلى هذا ورجاء في تجنيب الدارسين الفوضى الكثيرة في الشعر المختلط النسبة كان على المحققين ان يفردوا كل ما التبست نسبته في باب على حدة ، واذا كان الاقدمون قد تسامحوا احيانا في نسبة الشعر الى غير صاحبه (لان الشعر هو الذي كان يهمهم لا نسبته) فان مما يعنينا اليوم في الدراسات الادبية تخليص غير الموثق وافراده وتنحيته حتى تقوم الشواهد اليقينية على توثيق نسبته .

ومن بين النسخ التي وصلت من ديوان كشاجم تعد نسخة دار الكتب المصرية (او نسخة التيمورية) – فقد بعد الزمان والمكان بي عنهما – اكثر النسخ عدد ابيات ، اي انها حشدت كل (او جل) ما نسب الى كشاجم صحيحا كان او منحولا . اما نسخة جامعة برنستون فربما كانت من ادق النسخ واوثقها واقدمها ، ومع ذلك فان السيدة المحققة وضعتها في مرتبة ادنى ، لا لشيء سوى كونها « عسرة القراءة طامسة المعالم في كثير من المواطن » (٩) ، واقول دون اعتداد ان من يعثر على مثل هذه النسخة –جودة خط وقدما وعدم اصطناع في‌الترتيب فانه يظفر بكنز ثمين ، وقد جاءت النسخة على غير سياق الحروف الهجائية في ترتيبها ، وهذا ربما كان يشير الى سياق تاريخي هام .

---

(٦) ديوان كشاجم ، سلسلة كتب التراث (رقم : ١٧) ، بغداد ، ١٩٧٠ .
(٧) الديوان : ٢٦٧
(٨) اليتيمة ٢ : ٢٠١

وفي موقف الانصاف لابد لي من ان اقول انني اقدر ا تقدير ما قامت به المحققة الفاضلة ، فان عملها كان محفوف بالتواضع بريئا من الدعوى . وحين اتيح لي ان اطالع بعض المصادر التي لم يتيسر لها الاطلاع عليها وجدتني اجمع بعض الشعر المنسوب لكشاجم ، اتماما للعمل ، والحقه فيـ يلي ، وانا على يقين من ان استخراج الشعر المتناثر في المصاد امر لا يقف بجامع الشعر عند حد الرضى ، اذ ما يزال يقـ كل يوم على جديد يضيفه . ثم ان هذه الاشعار المجموعة م المصادر لا تعني انها صحيحة النسبة لمن نسبت اليه ، ومن ابر الامثلة على ذلك القطعة رقم : ٣ في هذه الزيادات ، فهي ممـ اورده التيفاشي لكشاجم ، في كتابه « سرور النفس » مع انهـ في اليتيمة (٢ : ١٨٥) منسوبة لابي بكر الخالدي ، هذا مـ ان التيفاشي قد فلى اليتيمة ، واستخرج منها كثيرا من الشعـ اضافة الى كتابه المذكور ، ولكن التيفاشي مع ذلك لم ينج مـ اثر المصادر الاخرى .

وقد يقال : لم هذا الاستقصاء في تتبع شعـ كشاجم وهو ليس من الشعر المعتمد في الشئون اللغوية ، ولا هو في راي طائفة من النقاد مما يتميز بروعة فنية خاصة (وهذا امر يطول الخلاف بين الناس فيه) ، والجواب على ذلك : انه يمثل قيمة تاريخية ، ويعد مصدرا لمستوى حضاري ، ويعين على فهم ذلك المستوى من جوانب مختلفة ، كما انه من حيث مشكلة الانتحال يعد وثيقة ضرورية ، وهو في تاريخ الشعر العربي نموذج « لمدرسة » شعرية معينة ، فاذا كان السري معجبا بكشاجم « في طريقه يذهب وعلى قالبه يضرب » ، وكان يدس اشعار الخالديين في شعره فيجوز ذلك على النقاد ، اذا كان الامر كذلك ، فاننا ازاء مدرسة تستحق ان تدرس وان تستبان معالم الوفاق والافتراق بين افرادها ، ومن ثم تكون العناية بالشعر المنسوب لكشاجم – صحيحا كان او منحولا – امرا طبيعيا (١٠) .

وهذه هي القصائد التي عثرت عليها في المصادر ، مرتبة بحسب حروف الهجاء :

---

(٩) مقدمة الديوان : ١٤
(١٠) يطيب لي هنا ان اتوجه بالشكر الجزيل الى صديقي الدكتور رودلف ماخ الاستاذ بقسم دراسات الشرق‌الادنى في جامعة برنستون ، وواضع فهرست مجموعة يهودا من المخطوطات ، اذ اتاح لي الاطلاع على المخطوطات المحفوظة بمكتبة الجامعة ، اثناء اقامتي هنا استاذا زائرا .

قصائد ومقطعات من شعر كشاجم ومما نسب اليه

— ١ —

لـه في مروحـة الخيش

١ ـ وبيـت نشيّده في الهجـير
على غير أس وثيـق البنـاء
٢ ـ ونهجره عنـد لفـح الشتـاء
اذا كان عنّا قليـل الغنـاء
٣ ـ فيالك بيتـاً بناه الحكيـم
حصيناً من الحر رحب الفناء
٤ ـ ويحمل ماءً كحمل السحاب
وليس يجـود بغير الهـواء
٥ ـ اذا قـام قـام على اربـع
ومن بين اثوابـه ثوب مـاء
٦ ـ حكـى فرسـاً بات في جلـه
وقد اسبل الغيث تحت السماء

(سرور النفس : ٢٥٤)

— ٢ —

وقال (١)

١ ـ اسرعت في تفصيل شلو شـوائه
فكانني اسـرعت في اعضـائه
٢ ـ احلى الرجال فكاهـة وابشـهم
بالـزور الا عند وقت غدائـه

(البصائر ٢/٣ : ٤٩٤)

(١) ارجح ان في نص البصائر اضطرابا ، اذ جـاء فيـه : قال الشاعر كشاجم في كتاب النديم ، ولعل الصواب ، قال الشاعر (واورده) كشاجم في كتاب النديم ، وحينئذ يكون البيتان لغير كشاجم ، ولم اجدهما في ادب النديم ، طبع بولاق ١٢٩٨) .

— ٣ —

وقـال

١ ـ ومقعـد لا حـراك ينهضـه
وهو على اربع قـد انتصبـا
٢ ـ مصـفر محـرق تنفسـه
تخـاله العـين عاشـقا وصبا
٣ ـ اذا نظمنـا بجيـده سـبجا
تخالـه بعـد ساعـة ذهبـا
٤ ـ فما خبـت نـاره ولا وقفت
خيول وصف جرت بنـا خببـا

(وهي في معاهد التنصيص ٢ : ١٠١ لابي بكـر الخالدي ، وكـذلك في سـرور النفـس : ٤٢١ ، واليتيمة ٢ : ١٨٥ وانظر الديوان : ١٨ وقد جمع بينها وبين القطعـة التالية)

— ٤ —

وقـال

١ ـ مطـرِبٌ الصبح هيّج الطربـا
لـما قضى الليـل نحبـه نحبـا
٢ ـ مغـرِّدٌ تابـع الصبـاح فما
ندري رضىً كان ذاك أم غضبـا
٣ ـ ما تنكـر الطـير انـه ملـكٌ
لهـا فبالتـاج راح معتصبا
٤ ـ مـد ليمتـد صوتـه عنقـاً
منـه وهـز الجناح واضطربا
٥ ـ طوى الظـلام البنود منصـرفاً
حين رأى الفجر ينشـر العـذبا
٦ ـ والليـل من فتكـة الصباح به
كـراهب شـق جيبـه طربـا
٧ ـ فباكـر الخمـرة التـي تركـت
بنـان كف المدير مختضبـا
٨ ـ فليـس نـار الهمـوم خامـدة
الا بنـور الـكؤوس ملتهبـا

(سرور النفس : ١٢٧ وهي لابي بكر الخـالدي في اليتيمـة ٢ : ١٨٥ وغرائب التنبيهات : ٥٥ والديوان : ١٧)

— ٥ —

وقـال

١ ـ قـد قلـت لـما أن شـكت
تركـي زيارتهـا خلـوب

٢ — ان التباعد لا يضر
اذا تقاربت القلوب

(اللطائف والظرائف : ٦١)

— ٦ —

وقال

١ — اذا ما اصطبحت وعندي الكباب
وكان الطباهج في جانبي
٢ — وكانت رياحيننا غضة
وصفراء من صنعة الراهب
٣ — فليس الخليفة في ملكه
بأنعم مني ومن صاحبي

(سرور النفس : ٦١وقطبالسرور : ٣٢٩ ، ٥٢٦)

— ٧ —

وقال

١ — هلال في اضاءته حيناء
شهاب في سماحته اتقاد

(معاهد التنصيص ٣ : ٢٩٢)

— ٨ —

وقال

١ — كأن الزائرين اذا اتوه
مفاجأة اتوه على تعاد

(محاضرات الادباء ١ : ٣١١)

— ٩ —

وقال

١ — اهلا وسهلا بالناي والعود
وشرب كأس من كف مقدود
٢ — قد انقضت دولة الصيام وقد
بشر سقم الهلال بالعيد
٣ — يتلو الثريا كفاغر شره
يفتح فاه لاكل عنقود

(قطب السرور : ٥٧٧ ، والبيتان ١ ، ٢ في ديوان المعتز : ٢٢٠ ، ط . دمشق ١٣٧١) .

— ١٠ —

وقال

١ — بدر بدا يحمل شمساً غدت
وحدثها في الحسن من حده
٢ — تغرب في فيه ولكنها
من بعد ذا تطلع في خده

(قطب السرور : ٥٦٩ ، ورايته منسوبة لغيره في بعض المصادر ولكن فاتني تقييدها)

— ١١ —

وكتب كشاجم الى بعضهم وقد دعاه فتثاقل عل

١ — جعلت فداءك ماذا الجفاء
قل لي متى كنت عني صبورا
٢ — رددت الرسول بذل الحجاب
فحجبت عن مرسليه السرورا
٣ — وقد حضروا كلهم كالنجوم
ولو قد راوك لصاروا بدورا
٤ — وقد احكم الطبخ طباخنا
واعجله واستتم القدورا
٥ — وفاحت بمثل ثناء العفاة
غداة انتحوا لنداك الغزيرا
٦ — وبل لنا الخيش في قبة
تعيد الشتاء وتنفي الحرورا
٧ — وحبل تساقط قطر المياه
عنه الى الارض درا نثيرا
٨ — فلو انها نصبت في الجحيم
لغادرها بردها زمهريرا
٩ — وعندي ثلج توهمته
بياض أياد اصابت شكورا
١٠ — يريك بياض ثغور القيان
راين براس محب قتيرا
١١ — ويعدل عن شاربيه المزاج
ويعدل صفراءهم ان تثورا
١٢ — وساق اغن ومشمولة
غدا المسك من ريحها مستعيرا

---

١ — ديوان ابن المعتز : وكاس ساق كالغصن مقدود .

١٣ ــ ومسمعـــة تطـرب السامعين
برنـات طفـل يشـوق الكبيرا
١٤ ــ وتهدي الى القلب زور السرور
اذا حركت منـه مثنى وزيــرا
١٥ ــ فـلا تخلنـا منـك ياسـيدي
وكـن بالمسـير الينـا جـديرا
(قطب السرور : ٣٥٩ــ٣٦٠)

ــ ١٢ ــ

وقــال

١ ــ عهدي بنا ورداء الليـل يجمعنا
والليـل اطـوله كاللمح بالبصـر
٢ ــ فالآن ليلي مذ غابـوا فديتهـم
ليـل الضرير فصبحي غير منتظر

(هي لكشاجم في لطائف اللطف : ١/١٢٨ ، ولسيدوك الواسـطي في حلبةالكميت : ٢٠١ورسالةالطيف : ١/١٥٣ (١١٢ ، ١٥٨ من المطبوعة) ومن غاب عنـه المطرب : ٥٤ــ٥٥ ووردت في سرورالنفس : ٢٣ لبعض المحدثين ، وانظر ديـوان المعـاني للعسكري ١ : ٣٤٨ والذخيرة لابن بسام ٣ : ٦٦٦ (ط. بيروت ١٩٧٥)

ــ ١٣ ــ

وقــال

١ ــ هاجك الليلـةَ برق في الغلـس
مثلمـا ضـوءُ نجـم او قبـس
٢ ــ او كثغـر الخـود يبدو شـنب
منـه طـوراً ثم يخفيـه اللعـس
٣ ــ او كمـا يخفـق قلب موجـع
راعــه بـينُ حبيب مختلـس
٤ ــ او كمـا اومـض بالطـرف الى
كفِّ ساق منتش ثــم نعـس
(سرور النفس : ٢٨١)

ــ ١٤ ــ

وقــال

١ ــ اذا بدا لي من اخي ودٌ جنـف
٢ ــ وراح في اثـواب تيــهٍ وصلف
٣ ــ خلوت وحدي بمناجاة الصحف
٤ ــ فكان لي فيهنَّ لهـوٌ وطَرَفْ
٥ ــ وكنَّ لي من كلِّ ما شئت خلف
(قطب السرور : ٣٦٩)

ــ ١٥ ــ

وقــال

١ ــ الا سقنيها قد مشى الصبح في الدجى
عقاراً كلون النار حمــراء قرقفـا
٢ ــ فنـاولني كأسـاً اضـاءت بنانـه
تدفـق ياقوتـاً ودراً مجوَّفـا
٣ ــ ولما اريناهـا المـزاجَ تسـعّرت
فخلت سناهـا بارقـاً قد تكشـفا
٤ ــ يطوف بهـا سـاق من الانس شادنٌ
يقلـب طـرفاً فاتـر اللحـظ مدنفـا
٥ ــ عليـم بالحـاظ المحبين حـاذق
بتسـليم عينيـه اذا مـا تخـوَّفا
٦ ــ فظـل ينـاجيني بتقليب طرفـه
بأطيب من نجـوى الضـمير والطفـا
(قطب السرور : ٦٤٣ــ٦٤٤)

ــ ١٦ ــ

وقــال

١ ــ سقى الله نهر الكرخ ما شاء ديمةً
فـاني بهـا حتى الممـات مكلّف
٢ ــ منـازل لهوٍ لا كجوِّ سويقـةٍ
وعزفان لا زالت بها الجن تعزف
٣ ــ تدور علينا الراح من كفِّ شادنٍ
له لحظعينٍ يشتكي السقم مدنف

٤ ـ كأنّ سلاف الخمر من ماء خدّه

وعنقودها من شعره الجعد يقطف

٥ ـ اتعذلني في يوسف وهو من ترى

ويوسف أبلاني ويوسف يوسف

(قطب السرور : ٦٤٤)

ـ ١٧ ـ

وقال

١ ـ اذا وجدت المدام فاغنَ بها

عن كلّ من في ندامه سَخَف

٢ ـ فيها لنا من ندامه خلف

وليس فيه من شربها خلف

٣ ـ فلا يشاركك في السرور بها

مشارك ، كل شركةٍ اسف

(قطب لسرور : ٣٦٩)

ـ ١٨ ـ

وقال

١ ـ بات يعاطيني على حسنه

خمراً بعينيه ومن كفّه

٢ ـ وكان فيما بين دار بها (؟)

ادنيت خلخاليه من شنفه

(قطب السرور : ٦٤٣)

ـ ١٩ ـ

وقال

١ ـ صديق لنا من أبرع الناس في البخل

وافضلهم فيه وليس بذي فضل

(وردت في البخلاء للخطيب البغدادي : ١٧٧ـ١٧٨ ، وجاء هنالك : ان كشاجم انشدها لابيه ، وابو كشاجم لم يعرف عنه الشعر ، ثم وجدتها في نفحات الازهار : ١٥١ منسوبة لابي نصر ابن كشاجم ، وقد أردت باثبات ذلك ان يعود محققو كتاب البخلاء الى تصحيح ما ورد هنالك ، والقطعة في تسعة ابيات) .

ـ ٢٠ ـ

وقال

(الارجوزة رقم : ٤٠٧) (١)

١ ـ فحين ضاق الجوّ عن مجالها

٢ ـ وراحت الرياح من خلالها

٣ ـ جنوبها تشكو الى شمالها

٤ ـ رنت الى الارض على كلالها

٥ ـ كانما تسالها عن حالها

٦ ـ والزهر قد اصغى الى مقالها

٧ ـ وكاد ان ينهض لاستقبالها

٨ ـ فسمحت بالريّ من زلالها

٩ ـ حتى لقال الترب من تهطالها

١٠ ـ أن سجلا اني على سجالها

١١ ـ ثم انثنى يثني على افعالها

(١) انظر التعليقات رقم : ٤٠٧

ـ ٢١ ـ

وقال

١ ـ صدح الديك في الدجى فاسقنيها

خمرة تترك الحليم سفيها

٢ ـ لست أدري من رقة وصفاء

هي في الكأس أم هو الكأس فيها

(المستطرف ٢ : ٢٦٧ وحلبة الكميت : ٨٨ مع شك في النسبة ، ودون نسبة في سرور النفس : ١٢٨ وبديع أسامة : ٩٧ وهي لابي عثمان الخالدي في رسالة الطيف : ١٤٩ ويتيمة الدهر ٢ : ٢٠٣ وانظر الديوان : ١٥٠ ففيه مزيد تخريج)

١ ـ اليتيمة : هتف الصبح

٢ ـ اليتيمة : لست تدري لرقة ، هي في كاسها ام الكاس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استدراكات في التخريج

- ٣٠ -

الابيات ١ ، ٢ ، ٣ ، ٥/أ ، ٧ ، ٨ في قطب السرور : ٥٢٦
٣ ب : قطب السرور : مج رحيقا غدقا سحابه .

- ٣١ -

البيتان ١ ، ٢ في محاضرات الادباء ٢ : ١٤٣
١ - المحاضرات : تنكرين ... جلبته ، بجناية وقطيعة .
٢ - المحاضرات : لو لم تروعي بالغرور وبالنوى ، طورا لطال .

- ٣٢ -

البيت : ٥ في ربيع الابرار ، الورقة ١٧ب

- ٣٣ -

الابيات ١-٤ في بهجة المجالس ٢ : ٢١٠ لابي الحسن علي بن محمد السهواجي

- ٣٥ -

الابيات ١-٧ في متعة الاسماع : ١٦١ : والبيت : ٢ في ربيع الابرار ، الورقة : ١٢١/أ
٧ متعة الاسماع : ركبت به جياد السرو .

- ٥٠ -

الابيات ١ : ٢/أ ، ٤ في غرائب التنبيهات : ١٢٦

- ٥٢ -

الابيات ١ ، ٣ ، ٤ في محاضرات الادباء ٢ : ١٦٣

- ٥٤ -

الابيات ١ ، ٢ ، ٣ في غرائب التنبيهات : ١٠٧
٣ - غرائب : من شدا .

- ٥٥ -

الابيات ٥ ب ، ٦ ، ٧ في غرائب التنبيهات : ١١٩
٦ ب : غرائب : زعزعت منه

- ٥٧ -

البيتان ١ ، ٢ في تتمة اليتيمة ١ : ١١٩
٢ - تتمة : هذا يصيد .

- ٦٧ -

الابيات ١ ، ٢ ، ٣ في غرائب التنبيهات : ١١٤ ونهاية الارب ١١ : ١٠٣
١ - غرائب : ولاح رمانها فزينها .

- ٧٤ -

الابيات ١-٤ في رسالة الطيف للاربلي ، الورقة : ١٤٢ (ص:٨٣ من المطبوعة)
١ - رسالة الطيف : مستملح ٢ - رسالة الطيف : لو بيعت

- ٨٢ -

الابيات ١ ، ٢ ، ٣ في قطب السرور : ٥٤٦
٣ - قطب : من فيه راح .

- ١٠٥ -

البيتان ١ ، ٢ في متعة الاسماع : ٩ وقطب السرور : ٥٥٣

- ١٠٩ -

الابيات ١ ، ٢ ، ٣ في قطب السرور : ٥٥٣
٢ - قطب : من خلال .

- ١١٧ -

البيتان ٢ ، ٣ في محاضرات الادباء ١ : ٢٥١ والاول في بهجة المجالس ١ : ١٥٤
٣ - محاضرات : ضيع أموالا

- ١٢٢ -

البيت ٣ في غرائب التنبيهات : ٤٩

- ١٢٧ -

الابيات ٤ ، ٥ ، ٦ في قطب السرور : ٥٧٦
٤ - قطب : سمحت علينا بنور الماء تسكبه .

- ١٢٨ -

الابيات ١ (وبعده بيت زائد) ، ٢ ، ٣ ، ٤ في قطب السرور : ٥٦٩ ، وهذا هو البيت :

لبست نهاره حتى تقضى ... بلهو لا يعد ولا يحد

- ١٣٢ -

البيتان في اللطائف والظرائف : ٣١

- ١٤٦ -

الابيات ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ في ربيع الابرار ، الورقة : ٣٥/أ
٥ - ربيع : كانما تكشف .

- ١٤٧ -

الابيات ١-٥ في متعة الاسماع : ١١٥
٣ - متعة : لاهيا
٤ - متعة : كل حسودة .

- ١٥٤ -

الابيات ١ ، ٢ ، ٣ ، في قطب السرور : ٥٧٤
٣ - قطب : رشا يريك .

- ١٧٤ -

البيتان ١ ، ٢ في سرور النفس : ٤١٧ واليتيمة ١ : ٤٧

- ١٨٢ -

الابيات ١ - ٣ في بهجة المجالس ١ : ٤٥ ونهاية الارب ٤ : ١٢٦

- ١٨٤ -

الابيات ١ - ٨ في سرور النفس : ٣٣٤
١ - سرور : اشرب .
٢ - سرور : زهره .

- ٢٠٧ -

الابيات ٣-١ في سرور النفس : ١٠٢-١٠٣

- ٢١١ -

الابيات ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ في قطب السرور : ٦٢٢-٦٢٣
٣ - قطب : ونحن في صدر
٥ - قطب : لو كنت اخرج

- ٢١٦ -

الابيات ١-٤ في سرور النفس : ٤٣٥

- ٢١٧ -

البيت ٢ في ربيع الابرار ، الورقة : ٢٥٣/أ

- ٢٢٢ -

البيتان ١ ، ٢ في سرور النفس : ٦٦ ، والبيت ٣ في تتمة اليتيمة ١ : ٥٢

- ٢٢٥ -

الابيات ١ ، ٢ ، ٣ في غرائب التنبيهات : ١٠٤
٢ - غرائب : زمرد اهدى .

- ٢٣١ -

الابيات ١ - ٥ في غرائب التنبيهات : ١١٨ وعجز البيت الخامس في محاضرات الادباء ١ : ٢٩٧
٥ - محاضرات : سفر جمعن ، غرائب : ختما تلوح (اقرأ : خيما تلوح) .

- ٢٤٥ -

الابيات ١ ، ٢ ، ٣ ، ٦ ، ٨ ، ٩ في سرور النفس : ٣٢

- ٢٤٦ -

البيت ٣٢ في ربيع الابرار ، الورقة : ٤١/أ

- ٢٤٧ -

الابيات ١ ، ٢ ، ٦ ، ٧ ، ٩ ، ١٠ في قطب السرور : ٣٥٢
٩ - قطب : فانشط بنا لنحث

- ٢٥٠ -

الابيات ١ ، ١٦ ، ١٧ في قطب السرور : ٣٢٦ وسرور النفس . ٦٠ - ٦١

- ٢٧٣ -

الابيات المنسوبة للحسن بن احمد القرمطي ، وردت الابيات ١-٦ منها في سرور النفس : ٤٢٩ منسوبة لمحمد بن ابي البناء وفي اليتيمة ٤ : ١٣٧ لابن ابي الثياب ، وهي للماموني في ربيع الابرار ، الورقة ٥/أ ، وهي في تهذيب ابن عساكر ٤ : ١٤٨ للحسن بن احمد القرمطي الملقب بالاعصم

- ٢٨٣ -

البيتان ١ ، ٢ في معاهد التنصيص ٣ : ٢٩
١ - معاهد : جملة الجسم ... وينقصه
٢ - معاهد : ان انا جئتها .

- ٢٩٤ -

الابيات ١ - ٥ في غرائب التنبيهات : ٤٩
٥ - غرائب : الفا الى الفر ... ثم هوى .. المنعس

- ٣٠١ -

البيتان في الدميري ٢ : ٢٣٨

- ٣٠٣ -

الابيات ١-٨ في البصائر ١ : ٤١١
٢ - البصائر : هي ديك الخلف

- ٣١٣ -

الابيات ١ ، ٢ ، ٣ في معاهد التنصيص ٤ : ١٦٩ ، وقد نص على ان البيت الثالث مضمن وليس لكشاجم

- ٣١٩ -

البيتان ١ ، ٢ في لطائف اللطف : ١٣٠/أ ومعاهد التنصيص ٤ : ٥٥ قال : ويعزى لابي الحسين طاهر بن محمد السجزي

- ٣٢٤ -

الابيات ١ ، ٢ ، ٣ في محاضرات الادباء ١ : ١٨

- ٣٢٦ -

البيتان ١ ، ٢ في معاهد التنصيص ٣ : ٩١
٢ - معاهد : ما طمع الكلب

- ٣٣٦ -

الابيات ١ - ٤ في اللطائف والظرائف : ٣١

- ٣٤٠ -

البيتان ١ ، ٢ في سرور النفس : ٤١٨

- ٣٤٦ -

البيتان ٨ ، ٩ في سرور النفس : ٢٧٥

- ٣٥٤ -

١ - ٤ في الدميري ١ : ١٠٠

- ٣٥٩ -

الابيات ١-٤ في غرائب التنبيهات : ٢٨-٢٩ ونفحات الازهار : ١٩٨ .
٢ - غـرائب :
مختم بخـاتم بمثلـه منتطـق

- ٣٦٦ -

الابيات ١ ، ٢ ، ٣ في غرائب التنبيهات : ١١٩

- ٣٦٩ -

الابيات ١ ، ٢ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ، ٦ ، ٨ في سرور النفس : ٣٢٧

والابيات ۱ ، ۲ ، ۳ في غرائب التنبيهات : ٤٩ والبيت : ٢ في ربيع الابرار ، الورقة : ١٨/أ

٢ ـ غرائب : ولعت به
٥ ـ سرور : وتزيت
٦ ـ سرور : فانكفا بعد النصاعة
٧ ـ سرور : والارض ... كانها
٨ ـ سرور : فاستنطق العود الصموت فانما

ـ ٣٧٧ ـ

الابيات ١ ، ٢ ، ٣ في قطب السرور : ٧٢٢-٧٢٣

ـ ٣٨٢ ـ

الابيات ١-٤ في غرائب التنبيهات : ١٠١-١٠٢ والبيتان ٣ ، ٤ في محاضرات الادباء ٢ : ٢٥٧

ـ ٣٨٥ ـ

البيتان ١ ، ٢ في ربيع الابرار ، الورقة : ٨٥ ب
١ ـ ربيع : يامعرضا .

ـ ٣٨٩ ـ

الابيات ١ ، ٢ ، ٣ ، ٥ في غرائب التنبيهات : ٩٣ ـ ٩٤
١ ـ غرائب : فقد لثغت .

ـ ٣٩٢ ـ

البيتان ٤ ، ٥ في محاضرات الادباء ٢ : ١٦٣

ـ ٣٩٧ ـ

الابيات ١٧ ، ١٨ ، ١٩ في محاضرات الادباء ١ : ٣٤٣ ، والابيات ١ ، ٣ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ في قطب السرور : ٦٧١ ـ ٦٧٢
١١ ـ قطب : صفراء تجلى .

ـ ٤٠٧ ـ

وردت الارجوزة في سرور النفس : ٣٠٨-٣٠٩
١ ب : سرور : الورق (وهو الصواب) ، وقد اثبت رواية سرور النفس في بعض الارجوزة لانها اصح (انظر رقم : ٢٠)

ـ ٤١٦ ـ

البيتان ١ ، ٣ في سرور النفس : ٤٥

ـ ٤٢٤ ـ

البيتان ١ ، ٢ في معاهد التنصيص ٣ : ٢٣٢ واللطائف والظرائف : ١٠٨ ونفحات الازهار : ٣١

ـ ٤٣١ ـ

البيتان ١ ، ٢ في غرائب التنبيهات : ١١١

ـ ٤٣٣ ـ

الابيات ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ في قطب السرور : ٦٨٢-٦٨٣
٤ ـ قطب : الندام فانها ستقوم
٥ ـ قطب : شمس عليها في الزجاج
١٣ـ قطب : فشربها من طرفه
٢٥ـ قطب : حبس الزمان ... فظل العيش وهو نعيم

ـ ٤٣٧ ـ

الابيات ١ ـ ١١ في سرور النفس : ٣١٧
١ ـ سرور : يوم عودى
٦ ـ سرور : مستملأ (كما في النسختين ب ، ل ، وهو الصواب)

ـ ٤٣٩ ـ

البيتان ٣ ، ٦ في ربيع الاسرار ، الورقة : ٢١٢/أ
٦ ـ ربيع : قد ركبن ... وانزلن

ـ ٤٦٠ ـ

البيتان ١ ، ٣ في لذة السمع ، الورقة : ٣٦ ب

ـ ٤٦١ ـ

البيتان ٥ ، ٤ في متعة الاسماع : ١١٤

ـ ٤٧٢ ـ

الابيات ١ ، ٢ ، ٣ في لطائف اللطف : ١٣٠/أ

ـ ٤٧٣ ـ

البيت ٤ في تتمة اليتيمة ٢ : ٧٦

ـ ٤٨٣ ـ

البيتان ٣ ، ٤ في محاضرات الادباء ١ : ٣٠٧

ـ ٤٨٩ ـ

الابيات ١ ، ٢ ، ٤ ، ٥ في قطب السرور : ٣٥٥ وكررت ص : ٧٢٣ (وجاء البيت الثالث اخرا)
٢ ـ قطب (٧٢٣) بيضاء زاهية تسمى زاهية

المصادر

١ ـ البخلاء للخطيب البغدادي تحقيق الدكتور احمد مطلوب والدكتورة خديجة الحديثي واحمد ناجي القيسي ، بغداد ، ١٩٦٤ .
٢ ـ البصائر والذخائر لابي حيان التوحيدي (١-٤) تحقيق الدكتور ابراهيم الكيلاني ، دمشق .
٣ ـ بهجة المجالس لابن عبدالبر (١-٢) تحقيق محمد مرسي الخولي ، القاهرة
٤ ـ تتمة اليتيمة لابي منصور الثعالبي (١-٢) تحقيق عباس اقبال ، طهران ، ١٣٥٣
٥ ـ تهذيب تاريخ ابن عساكر لعبدالقادر بدران ٤ : ١٤٨
٦ ـ حلبة الكميت للنواجي ، ط . بولاق .
٧ ـ حياة الحيوان للدميري (١-٢) ، مصر ، ١٣٠٥
٨ ـ ديوان الخالديين تحقيق الدكتور سامي الدهان .
٩ ـ رسالة الطيف للاربلي تحقيق الدكتور عبدالله الجبوري ، بغداد ، ١٩٦٨
(ومخطوطة جامعة برنستون ، مجموعة يهودا رقم : ٢٨٠)

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٠ـ ربيع الابرار للزمخشري (نسخة جامعةبرنستون ، مجموعة يهودا رقم : ٣٥٣٥)
١١ـ سرور النفس بمدارك الحواس الخمس للتيفاشي (نسخة مكتبة احمد الثالث باستانبول)
١٢ـ غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات لابن ظافـــر الازدي ، تحقيق الدكتور زغلول سلام والدكتور مصطفى الجويني ، القاهرة ١٩٧١ .
١٣ـ قطب السرور في اوصاف الخمور لابراهيم الرقيق تحقيق احمد الجندي دمشق ، ١٩٦٩ .
١٤ـ لذة السمع في انسكاب الدمع للصلاح الصفدي (نسخة جامعة برنستون ، مجموعة يهودا رقم : ٢٨٠)
١٥ـ لطائف اللطف لابي منصور الثعالبي (نسخــة جامعـــة برنستون ، مجموعة يهودا رقم : ٢٨٠)
١٦ـ اللطائف والظرائف لابي نصر المقدسي ، مصر ، ١٢٩٦
١٧ـ متعة الاسماع في علم السماع للتيفاشي (نسخة خاصة
١٨ـ محاضرات الادباء للراغبالاصفهاني (١ـ٢) ، مصر ، ١٣٢٦
١٩ـ المستطرف في كل فن مستظرف للابشيهي (١ـ٢) مصر ١٢٧٧ .
٢٠ـ معاهد التنصيص على شـــواهد التلخيـــص (١ـ٤ لعبدالرحيم بن احمد العباسي ، حققـــه محيي‌الد عبدالحميد ، القاهرة ، ١٩٤٧
٢١ـ نفحات الازهار على نسمات الاسحار لعبدالغني النابلسي مصر ، ١٢٩٩ .
٢٢ـ نهاية الارب للنويري (ج : ٤) ط . دار الكتب المصرية
٢٣ـ يتيمة الدهر لابي منصور الثعالبي (ج ١ ، ٢ ، ٤ تحقيق محيي‌الدين عبدالحميد ، القاهرة ، ١٣٧٧ .



(٥) (٥) (٥)

مصر
الزهراء
العدد رقم 10
1 أكتوبر 1927

رأى الأستاذ مرجليوث فى الشعر الجاهلى (*)

هذه خلاصة الفصل الذى فتح للدكتور طه حسين الطريق الى تأليف كتابه (في الشعر الجاهلي) ، لان موضوعهما واحد وغايتهما واحدة ، وتوارد الخواطر فيهما الى هذا الحد يكاد يكون مستحيلا . والذى ذهب اليه الكاتبان – المستشرق والشرقي – فيه كثير من الحق وكثير من الباطل . اما الحق فقد سبقهما الى بيانه رجال الادب في العصور الاسلامية الماضية ، واما الباطل فقد ظن اصحابه ان له جولة ثم ما لبثوا ان رأوه آخذاً في الاضمحلال

الزهراء

يعرف الواقفون على تاريخ الأدب العربي أن العرب عرفوا الشعر قبل الاسلام ، وكان منهم شعراء لهم أخبار كثيرة ، ويُسمّون بالشعراء الجاهليين أما الذين أدركوا الاسلام منهم فيدعون بالشعراء المخضرمين ، ويكاد الجميع لا يبحثون عن براهين تثبت لهم صحة ذلك لأنه لا يبدو مخالفاً لطبيعة الأمور

أما المستشرق الانجليزي مستر د . س . مرجليوث Margoliouth أستاذ العربية في جامعة أكسفورد فهو يشك في صحة الشعر الجاهلي ، ويلح عليه الشك في نسبة ما يحفظ كأنه شعر جاهلي إلى شعراء عاشوا قبل الاسلام ، ويرجح أن ذلك الشعر إنما صنع بعد نزول القرآن . ولكي يبرهن على وجاهة فرضه ينهج منهج ديكارت ، فهو يخلي ذهنه من كل حكم سابق ويعالج الموضوع بتؤدة كأنه جديد لم يُقل فيه شيء من قبل ، ويبدأ بحثه بما يثبت وجود شعر جاهلي مّا ويفتش عن ذلك في القرآن . وهذا مطلع مقالته :

« يشهد القرآن بوجود شعراء عاشوا قبل الاسلام ففيه سورة اسمها (سورة

(*) هنا بسط لرأي الاستاذ د . س مرجليوث ، كما نشره في مقالة عنوانها « اصول الشعر العربي – The Origins of Arabic Poetry » وقد ظهرت في الربع الثالث من « مجلة الجمعية الاسيوية البريطانية = Journal of the Royal Asiatic Society » الصادر في يوليه سنة ١٩٢٥ وقد وضع في آخر المقالة تاريخ ابريل سنة ١٩٢٥ والمقالة من ص ٤١٧ الى ص ٤٤٦

ولقد اقتصرنا هنا على عرض آراء الاستاذ دون التعرض لنقدها او ابداء آرائنا في المسائل التي شرحها ، وربما اتيح لنا ذلك في وقت آخر ان شاء الله

الشعراء) وكثيراً ما يشير اليهم في مواضع أخرى »

ثم يأخذ في البحث فيلاحظ أننا لم نعثر على أي أثر منظوم بين النقوش الكثيرة التي يرجع عهدها الى ما قبل الاسلام والتي وُجدت في أنحاء شتى من شبه الجزيرة مكتوبة بلهجات مختلفة ، ولهذا شأن عظيم لاسيما عند ما ننظر الى الكتابات المنقوشة على المقابر، فعند الأمم القديمة ذات الآداب نعثر غالباً على الشعر منقوشاً على القبور « وإذن فمن النقوش العربية القديمة لا نظن أنه كان لدى العرب أي فكرة عن الوزن ، مع أن هذه النقوش تُمثّل ـ في كثير من الوجوه ـ حضارة متقدمة » (ص ٤١٩)

ولكن القرآن يقول « وما علمناه الشعر » ، وإذن فلقد كان الشعر صناعة يلزمها التعليم ، وهذا ما يسوّغ المستر مرجليوث أن يفرض أن المقصود بهذا التعليم هو معرفة حروف الهجاء ما دام الشعر العربي يستلزم تكرير جملة سواكن معينة في آخر كل بيت من القصيدة الواحدة ، وهذا التكرير تابع لقاعدة نحوية لأن الوزن يعتمد على التفرقة بين الطويل والقصير من المقاطع وغير ذلك مما تستلزمه طبيعة الشعر العربي . ولكن ربما كان الشعراء قبل الاسلام يتنادون الانباء بالمستقبل على نحو ما كان يفعل العرافون في بلاد الاغارقة والرومان ، وهذه صناعة تحتاج أيضاً إلى تعليم . وهذا التفسير يبرر ذمّ القرآن للشعراء ووصفهم بأنهم « في كل واد يهيمون وأنهم يقولون مالا يفعلون »

ويذهب بعض رواة الشعر والشعراء الى ما يخالف هذا المذهب فمثلا يقول أبو تمام ما معناه [1]: لم يكن المجد لتبقى ذكراه بين العرب الاقدمين ما لم تُقيّده الأشعار التي كانت تحفظ أيضاً أخبار الوقائع والحروب والحوادث المهمة . وإذن

(١) يعتذر كاتب هذا التحليل عن اضطراره ان يترجم المقتبسات العربية عن الانجليزية كما ترجمها الاستاذ مرجليوث عن العربية وذلك لانه كتب هذا الفصل وهو متنقل في الصيف فلم يتمكن من ايراد النص العربي محولا التاريخ الى مكانه في الطبعات الشرقية . والاستاذ مرجليوث يشير الى صفحات الطبعات الاوربية في اغلب الاحايين

فلقد كان الشعراء تبعاً لهذا الرأي رواة للأخبار . وهذا القول يصدق على شعر أبي تمام نفسه فلقد قال الشعر في فتح المعتصم عمورية وكذلك ينطبق على ما جمعه من الشعر في حماسته ، ولو صح هذا لما كان القرآن يتحدث عن الشعراء بلهجة الاستخفاف ، وسينتهي المستر مرجليوث الى الظن بأن القرآن ينفي عن الشعراء ما يدّعيه لهم أبو تمام وأمثاله

« ومع ذلك فان علماء التاريخ المسلمين الذين ابتدأوا عند انتهاء الدولة الاموية تقريباً لا يقتصرون على القول بأنه كان عند العرب الجاهليين أدب من هذا النوع بل يدّعون حفظ الكثير منه وروايته » (ص ٤٢١) ولكن هناك أسباباً تدعو أن يقابل هؤلاء العلماء بالشك في قولهم فانه عند ما ألف الخليل ما ألف في العروض كان يأخذ عن قبائل العرب ويستشهد بأشعارهم ، ولكن أحد الذين عاصروه وضع كتاباً يبرهن فيه أن كل علمه ليس إلا وهماً وخيالا (الارشاد ٢ : ٣٦١) ومع ذلك فالكثيرون من علماء العرب يدّعون أن في قدرة بعض الثقات أن يرفع رواية الشعر العربي إلى آدم وفي قدرة البعض الآخر أن يروى شعراً قيل في عهد اسماعيل . ومع أن أقيال الجنوب قد خلفوا كتاباتهم التي بأيدينا بعضها مكتوبة بلهجاتهم فان علماء العرب ينسبون اليهم شعراً قيل بلغة القرآن

والظاهر أن الفكرة السائدة هي أن الشعر العربي بدأ قبيل الاسلام بأجيال قليلة . ويؤيد الأب شيخو رأي صاحب الاغاني والطبري القائلين بأن المهلهل الذي عاش حوالي عام ٥٣١ بعد الميلاد هو أول صانعي القصائد الطويلة وأول الذين أدخلوا الحب في مادة الشعر ، ونحن نجد أخباراً أوضح من ذلك عن الأغلب الذي قيل إنه أول من طول شعر الرجز ، ويقال إن هذا الشاعر مات في موقعة نهاوند عام ٢٣ هجرية ، ولما كان قد عاش تسعين سنة فانه قد ولد في حياة المهلهل . ويقال أيضاً إن أول من أطال الرجز وقصده هو العجاج الذي عاش أيام

الدولة الأموية (المزهر ٢ : ٢٤٣) ، ومن جهة أخرى فان الكثيرين يقولون إن امرأ القيس هو أول الشعراء وكذلك يقول الآخرون إن أعشى قيس الذي مات سنة ٦٢٩ (على حساب الأب شيخو) هو أول من تكسب بالشعر ، وهناك عبيد ابن الأبرص وعنترة وقد سبقاه في الزمان

ويظهر أن دعوى المهلهل تعتمد على تفسير اسمه ، فمعناه الذي يهلهل النسيج ، وهذا ما أدى الى القول بأنه مهلهل نسيج الشعر ، ثم أدى الى فكرة أنه أول الشعراء الذين بدأوا بقول الحق ، واذا صح أنه مبتدع القصيدة « التاريخية » فلا شك أن مقلديه كانوا كثيرين لأن لدينا كتباً كثيرة هي دواوين الشعر الذي قيل حتى الهجرة ، وبأيدينا دواوين لأصحاب المعلقات ، وقد جمعت أشعار القبائل في مجلدات . ولما كانت هذه الأشعار كلها تتطلب الالمام بحروف الهجاء ـ بل كثيراً ما تشير الى الكتابة ـ فان عرب الجاهلية كانوا الى ثقافة أدبية سامية

*
* *

« وأول سؤال نطرحه هو : فلنفرض هذا الأدب صحيحاً فكيف حفظ ؟ » (ص ٤٢٣) إما أن يكون قد حفظ بالتواتر السماعي أو بالكتابة . والثقات من المسلمين مجمعون على الرأي الأول ، إلا القليلون منهم . ويؤثر عن الخليفة الثاني قوله : كان الشعر علمَ قوم ، ولم يكن لهم علمٌ أصحّ منه . فجاء الاسلام ، فتشاغلت عنه العربُ بالجهاد وغزو فارس والروم ، ولهتْ عن الشعر وروايته . فلما كثر الاسلام ، وجاءت الفتوح ، واطمأنت العربُ في الأمصار ، راجعوا رواية الشعر فلم يأْولوا الى ديوان مدوّن ولا كتاب مكتوب ، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل ، فحفظوا قلّ ذلك ، وذهب عنهم كثرُه (المزهر ١ : ١٢١) . والظاهر أن التاريخ لا يؤيد إسناد ذلك القول الى الخليفة الثاني لان السلام لم يعبد إلا في بدء عهد الامويين ، أي بعد وفاة عمر بثلاثين عاما . وكذلك ليس

معقولا أن يكون الباقي من الشعر الجاهلي شيئاً قليلا اذا كان المقصود ملء خزانة كاملة من الكتب

إن الاسلام قد أخفى كل شيء قبله ، فالقرآن يقول « والشعراء يتبعهم الغاوون » وكثيراً ما ينتقصهم ، فهذا كاف لاهمال الشعر الجاهلي . أضف الى ذلك أن الحوادث التى كان يشيد بذكرها الشعر الجاهلي هي الوقائع التى حصلت بين القبائل في الجاهلية ، ولقد نجح الاسلام في جمع كلمة العرب فكان عليه أن يحجب ذكريات العصبية ، لان هذه القصائد كانت تثير الحماسة وتهيج دماء الثارات. واذن فالشعر الجاهلي إن لم يكن قد دُوِّن في الدفاتر فمصيره النسيان . واذا قيل لنا إن الرواة قد ائتُمنوا عليه فستري كم يحيط بهم من الشكوك والريب

يبقى احتمال أن الشعر الجاهلي قد حُفظ بواسطة الكتابة . والاشارة الى الكتابة كثيرة في الشعر الجاهلي (معلقة الحارث البيت السابع والستين) . وبعض شرّاح الشعر الجاهلي يزعمون أن الكتابة كانت بالحروف الحيرية (الأغاني ١١ : ١٢٥) ويقول صاحب الاغاني ان هيكل الملك ذي يزن قد وجد في صنعاء وكان ذلك الهيكل ضخماً جداً ووجد بجوار رأسه لوح منقوش عليه شعر عربي فصيح مكتوب بالخط الحيري (الاغاني ج ٤ ص ٣٧) . ومن الصعب تصديق ذلك لأن من طبيعة الكتابة الحيرية أن يوضع خط رأسي عند نهاية كل كلمة وهذا لا يحسن في نسخ الشعر العربي. ثم انه إذا نسخت قصيدة الحارث مثلا بالخط الحيري فماذا يصنع بالكلمات المنقسمة بين شطري البيت . وعلى كل حال فانه اذا وجد نموذج للشعر العربي المنسوخ بالحروف الحيرية يبطل الاعتراض

ويرجّح الاستاذ مرجليوث معتمداً على بعض آيات القرآن أن عرب الجاهلية لم يكونوا يعرفون الكتابة . وهذه الآيات هي « أم لكم كتاب فيه تدرُسون » (سورة القلم : ٣٧) و « أم عندهم الغيب فهم يكتُبون » (سورة القلم : ٤٧)

و « لتنذر قوماً ما أُنذر آباؤهم فهم غافلون » (بداية سورة يس) و « أنْ تقولوا إنما أُنزِلَ الكتابُ على طائفتين من قَبْلنا وإن كنا عن دراستهم لغافلين » (الانعام : ١٥٦) فيظن المستر مرجليوث أن القرآن يشهد أن عرب الجاهلية لم يكن لديهم كتب ، وإذن فاذا قال بعض المسلمين غير ذلك دون قصد منه ، فانه يرام أقل استحقاقا للثقة من القرآن ، وإذن فالاخذ بقول القرآن أصوب وأحكم

* * *

« الشك في رواة الشعر الجاهلي »

يروى عن حماد الراوية أن النعمان (٥٨٠ ـ ٦٠٢) أمر فنُسخت له أشعار العرب في الطنوج ـ قال وهي الكراريس ـ ثم دفنها في قصره الابيض (بالحيرة) فلما كان المختارُ بن أبي عبيد (في الكوفة عام ٦٥ هجرية) قيل له : ان تحت القصر كنزاً ، فاحتفره فأخرج تلك الاشعار (الخصائص لابن جني ١ : ٣٩٣) واذا صح هذا عن حماد فلا شك أنه كان يرمي الى ان يذيع بين الناس أنه يعرف من الشعر الجاهلي الصحيح ما لا يعرف غيره . لكن صاحب الاغاني يتهمه بالكذب وانتحال الشعر ، وكذلك يقول عنه المفضل الضبي انه أفسد الشعر فساداً لا صلاح له بعده

ويحكى أن المهدي دعاه هو والمفضل ولمَّا تَصِر اليه الخلافة ـ لأن حماداً مات سنة ١٥٥ بينما بدأت خلافة المهدي سنة ١٥٨ — فطلب منهما تفسير مطلع قصيدة لزهير وهو « دع ذا وعدِّ القول في هرم » .

فأخذ المفضل يشرح الصعوبة على قدر استطاعته ، أما حماد فقال : إنه يلي ثلاثة أبيات ذكرها في الحال ، ولما طلب منه المهدي أن يقسم على ذلك أقرّ بأن الابيات الثلاثة من صنعه ، ومع ذلك فهي لا تزال تروى لزهير في المطبوعات التي بأيدينا

وعلماء الكوفة يثقون بصحة الشعر الذي كان يرويه حماد منسوباً الى الشعراء السابقين مع أنه من تأليفه (الاغاني ١٣ : ٤) ويقول ياقوت عن النحاس إن المعلقات السبع جمعها حماد ، ولا شك أن حماد لا يستحق الثقة . وراوية الكوفة الآخر هو جناد (الارشاد ٣ : ٤٢٦) وهو كرفيقه يروي كثيراً ولكنه لا يعرف الا القليل

وكذلك كان خلف الاحمر استاذ أكثر الرواة شهرة غير طيبة . ويروى ابن خلكان عن أبي زيد أن خلفاً اعترف أنه كان يذيع في الكوفة أشعاراً له مدعياً أنها شعر قديم ، ولما مرض اعتذر للكوفيين عن ذنبه . وكذلك أقر أبو عمرو بن العلاء أنه وضع بيتاً من عنده في قصيدة للأعشى (الاغاني ٣ : ٢٣)

ويقول الاصمعي انه لبث زمناً في المدينة ولم يسمع فيها قصيدة واحدة صحيحة ، وما لم يكن فاسداً كان منتحلا (الارشاد ٦ : ١١٠) وروي عن كيسان أنه كان يقصد البدو في منازلهم ليسمع أشعارهم فينقلها ثم يحرفها في أوراقه ثم يحرفها ثانية عند حفظها وثالثة عند تأديتها للناس ، ومع ذلك فيعتبره الاصمعي من الثقات (الارشاد ٦ : ٢١٥)

وقد عُرف عن أبي عمرو الشيباني أنه يملك صندوقاً فيه من الكتب ما يزن أرطالا قليلة ولما دهش البعض لقلتها قال إنها كثيرة إذ كانت صحيحة (الارشاد ٢ : ١٣٦) ومع ذلك . فهذه المجموعة الصغيرة لا تخلو من المنتحل فان صاحب الأغاني يروي عن بعض كتبه قصيدة طويلة يدعي أنها جاهلية ثم يصرح أنها مصنوعة في العهد الاسلامي (الاغاني ١٣ : ٤)

والظاهر أن القرن الثالث ليس خيراً من سابقه فلدينا حكاية عن المبرد محصلها أنه زار رجلا ذا شأن فسأله عن معنى كلمة وردت في الحديث ولما لم يكن يعرف معناها المبرد فقد ظن لها معنى وأيده ببيت من الشعر ثم جاء ذلك الرجل عالماً آخر فسأله نفس السؤال وكان على علم بالجواب الصحيح فأجاب ولما سئل المبرد

عن بيت الشعر الذي استشهد به قال انه من صنعه (الارشاد ١ : ١٢٦) . ولقد شك البعض فيما يستشهد به المبرد فبعثوا اليه بمن سأله عن كلمة اخترعوها لاختباره فأجاب بأن معناها القطن وأنشد بيتاً من الشعر منسوباً إلى شاعر ممن يحتج بهم وفيه تلك الكلمة بمعنى القطن فأعجبوا لحذقه مع معرفتهم كذبه

ولقد عرف عن قبيلة هذيل أنها أشعر القبائل (المزهر ٢ : ٢٤٢) وبأيدينا مجموعة ما قاله شعراؤها ولقد زارها في منازلها ابن فارس وهو من النحويين الذين عاشوا في القرن الرابع للهجرة فلم يجد فرداً من تلك القبيلة يعرف اسما واحداً لهؤلاء الشعراء . ويقول صاحب الأغاني إنه في أوائل عهد الاسلام كانت اسماء الشعراء معروفة ولكن كانت نسبة القصائد الى أصحابها مشكوكا فيها

ولقد عرفنا مما سبق اسماء بعض المنتحلين ومن السهل أيضاً معرفة ما انتُحل . فيزيد بن مُفَرِّغ هو منتحل قصة تُبَّع ملك حمير والأشعار المنسوبة اليه ، وكذلك الاشعار التي تتخلل سيرة النبي التي كتبها ابن اسحاق منتحل أكثرها ، وكثيراً ما ينبه على ذلك ابن هشام . كذلك كان نُصَيب يقول الشعر وينسبه الى زعماء قبائل ضمرة بن بكر بن عبد مناة وخزاعة . وكذلك صنع جعفر بن الزبير أشعاراً ونسبها الى عمر بن أبي ربيعة ، فادمجت هذه في ديوانه (الاغاني ١٣ : ١٠٢)

ولقد نتج عن الضعف في أمانة الرواة أن اختلف مقدار القصائد فان صاحب الاغاني يروى قصيدة لذي الاصبع مكونة من ستة أبيات ثم انها تزداد فتبلغ اثنى عشر بيتا ، ثم نعلم ان بعض الثقات يقول ان الصحيح منها لا يتجاوز ثلاثة أبيات ، وأخيراً نراها سبعة عشر بيتاً (الاغاني ٤ : ٢ و ٤ و ١٠)

ومما لا شك فيه عن بعض الرواة كانوا يتعففون عن الكذب ولكنهم أخذوا عن غيرهم بنية سليمة

﴿ أسباب الانتحال ﴾

ثم يأخذ المستر مرجليوث في تأويل أسباب الانتحال فيقول : إن البعثة

النبوية كانت حادثاً هائلا لم تشهد مثله شبه جزيرة العرب ، وقلما يتاح للتاريخ ان يشهد مثله . ولقد هجر الا كثرون من كل انحاء شبه الجزيرة بلادهم وهبطوا بلاداً لم يسمع بها منهم من قبل إلا القليل ، وكان ينتشر الاسلام في جوف الجزيرة مع الحروب الداخلية ، وكان على الاسلام ألا تلين له قناة وهو يقضي على الجاهلية ، فمن ذا الذي يحفظ أو ينشر في الاسلام آثاراً قضى الاسلام على زمانها ؟ وربما كان تقدير هذا هو الذي أوحى إلى حماد أن يقول إن الشعر الذي انفرد هو بمعرفته كان مدفوناً عند ما كان الاسلام في مبدأ نهضته

ثم ينتقل الاستاذ الى القول « ان الشعراء لم يكونوا ألسنة الجاهلية ، بل كانوا مسلمين في كل شيء الا الاسماء » (ص ٤٣٤) فان الشعراء في كل امة يتحدثون عن دياناتهم ، والنفوس الجاهلية لا تغفل ذكر الديانات الجاهلية ، ولكننا لا نظفر بذكر صريح لتلك الديانات في الشعر المنسوب الى ما قبل الاسلام ، ولا نجد فيه مطلقاً أثراً للاشراك بالله أو لتعدد الآلهة ، وذلك أساس الديانات الجاهلية . وهذا ما دعا الاب شيخو إلى أن يزعم أن كل شعراء الجاهلية مسيحيون ، وسنرى أن نظريته ليست على أساس متين

وكثيراً ما نشهد معانيَ وكلماتٍ قرآنية في الشعر المنسوب الى الجاهليين الذين قالوا شعرهم قبل نزول القرآن ، وكل الشعراء الجاهليين لا يذكرون آلهاً غير الله وان يذكروا غيره فبغير الاحترام الواجب لمقام الالوهية ، وهم فوق ذلك يعرفون ما ينص القرآن على أن عرب الجاهلية كانوا يجهلونه حتى جاءهم به القرآن ، فمثلا جاء في سورة هود « تلك من انباء الغيب نوحيها اليك ما كنت تعلمها أنت ولا قومك من قبل هذا » اشارة الى أن العرب لم يكونوا على علم بحكاية نوح قبل نزول ذلك : وهذا يتفق مع النقوش الجاهلية التي لا يرد فيها ذكر لنوح . ولكن النابغة الذبياني يقول :

فألفيت الامانة لم تخنها   كذلك كان نوح لا يخونُ

وكذلك كان عنترة على علم بالمصطلحات القرآنية فهو يدعو أنوشروان ملك

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

فارس بقبيلة الداعين ، وهذا الشاعر يعرف رياضات الصلاة من ركوع وسجود ، وكذلك يعرف الاسماء القرآنية للنار مثل الجحيم وجهنم وغير ذلك

بل اننا نجد الاشارة الى قواعد الميراث كما قررها الاسلام في شعر عبيد بن الابرص . وكذلك نلاحظ أن القرآن يخبرنا عن دهشة العرب لتحدثه اليهم عن الحياة الاخرى ونستطيع أن نتأكد أن استعمال كلمة « الدنيا » بمعنى الحياة في الارض هو من تجديد القرآن لان في ذلك الاستعمال إشارة الى الحياة الاخرى البعيدة ، ولكن الكلمة مستعملة كما هي في القرآن في شعر عبيد بن الابرص وذي الاصبع وفي معلقة عمرو بن كلثوم . ويحصي الاستاذ كثيراً من الشبه بين ما يميل الى القول بأنه من تجديد القرآن وبين ما هو معزوّ الى الشعراء الجاهليين ويريد أن يستدل بذلك على أن هذا الشعر المسمى جاهليًا مصنوع في الاسلام

ثم ان هناك مسألة يراها الاستاذ مرجليوث كثيرة الاهمية وهي مسألة اللغة ، فكل الشعراء الجاهليين يتكلمون بلغة القرآن عدا كلمات قليلة العدد أو مواضعات يقال أنها من لغة بعض القبائل أو بعض الجهات . ومن المعقول أن يقوى الاسلام على توحيد لغات العرب لأنه جاءهم بالقرآن المنزل وكان فضل لغته على باقي اللغات واضحاً ، وفي تاريخ اللغات الأخرى أمثلة لذلك التوحيد الناشيء عن سيادة لهجة واحدة ، ولكن من الصعب أن نظن انه كان في جزيرة العرب قبل الاسلام لغة واحدة سائدة في كل مكان مع اختلافها عن لغة النقوش التي نراها تختلف حسب الأماكن

لقد كان لكل قبيلة من القبائل لغة خاصة تختلف عن غيرها في الكلمات وفي النحو . وإن مجموعة الأب شيخو (شعراء النصرانية) تبدأ بشعر الجنوب ، ومع ذلك فلغة هذا الشعر هي لغة القرآن مع أن نقوش الجنوب مكتوبة بعدة لهجات وبعضها قريب العهد بالنبي ولا تعيننا اللغة العربية الفصحى على فهمها إلا قليلا ، أي كما تعيننا أية لغة سامية أخرى . ويرجح المستر مرجليوث أنه لم يكن

لدى عرب الجنوب شعر ، وإن كان عندهم شعر فلا بد انه كان بلهجة من لهجاتهم

أما في شمال شبه الجزيرة فلقد استكشف نقش أو اثنان بلغة القرآن ، ولكن النقوش الأخرى تدل على أن لهجات كثيرة كانت منتشرة في الشمال . وكذلك لا نعثر في هذه النقوش على شيء منظوم

ولما كان الاسلام قد نشأ في الحجاز فمن المعقول أن يعرف المسلمون عن تاريخ الشمال أكثر مما يعرفون من تاريخ الجنوب ، ولكن الواقع غير ذلك لان حوادث مهمة حصلت في الجنوب . ومع ذلك فان معرفة الحجازيين بأخبار الجنوب غامضة جداً بحيث أنهم ينسبون الى أقيال حمير كلاماً قيل بلغة تدل البحوث الحفرية على أنها غير لغتهم . ولقد سادت لغة القرآن بعد البعثة النبوية في الجنوب كما سادت في كل مكان من جزيرة العرب ، وليس لدينا أي دليل يدلنا على انتشار اللغة العربيّة الفصحى في كل مكان قبل نزول القرآن

وقد يكون غير مستحيل أن تكون لغة الحجاز هي لغة « البلاط » في الحيرة ، ولكن يجب أيضاً أن نكون على حذر من مادة الشعر ، وأن ننتبه الى سعة الصحراء والمسافات الشاسعة التي تفصل الأقاليم بعضها عن بعض . وتظهر وجاهة الاعتبار الأخير عند ما ننظر الى « جغرافية » تلك القصائد المسماة جاهلية ، فان عمرو بن كلثوم يقول في معلقته إنه شرب خمور الأندرين في بعلبك ودمشق وقاصرين ، وهذا يذكرنا بالعهد الاسلامي عند ما كانت تشمل دولة العرب سوريا وبلاد العرب الأخرى

ثم ان المستر مرجليوث يجد دليلا آخر على صحة نظريته فيما تحتوي عليه تلك الاشعار ، فهي دائماً تتعدى الحدود التي حدثنا عنها القرآن عند وصفه للشعراء ، وأهم من ذلك أننا نلاحظ بعض القصائد تتحدث عن أعضاء الجمل والخيل كما يتحدث صاحب علم التشريح ، ولقد كان ذلك مما يدرسه النحويون والشعراء

أيضاً . ولكن اذا كان ممكناً أن نفهم أن بدوياً جاهلياً يقول الشعر واصفاً دار حبيبته بعد أن هجرتها ، ويندم على ساعة ظعنها ، فليس ممكناً أن يقول ذلك البدوي الشعر في غرض تعليمي فيذكر أسماء أعضاء الفرس مثلا

ويرى صاحب الاغاني جملة أشعار يزعم أنها ارتجلت في مسابقة شعرية حدثت بين النابغة الجعدي والعجاج والأخطل ، ويحسب صاحب الاغاني أن عمر النابغة كان اذ ذاك ٢٢٠ عاما . وهناك أمثلة كثيرة لتلك الخوارق . وفي الشعر الذي جمع بأمر المهدي لا يرجعنا الجامع إلى وثائق سابقة العهد ، وانما يقص علينا حكايات طويلة عن شعراء عمروا مئات من السنين وعن قصائد كانت مدفونة في القصور وعن هياكل ضخمة بجوار رأسها ألواح منقوش عليها الشعر العربي بحروف حميرية « وبدلا من اعتماد المؤلف على المواد المكتوبة فانه ينقل عن السماع في زمن يمكن أن ينسى فيه كل شيء يحفظ » (ص ٤٤٥) كل أولئك يدعو المستر مرجليوث الى أن يشك في ما نقل الينا منسوباً الى شعراء الجاهلية

ثم انه لوحظ دائماً أن الموسيقى تصحب الشعر ، ولكننا لا نظفر بأي خبر صحيح عن الموسيقى في الجاهلية ، ولا نجد لها ذكراً في القرآن . وتواريخ إدخال الموسيقى عند العرب يمكن استقصاؤها من كتاب الاغاني وذلك في عهد الامويين

ويرجح الاستاذ مرجليوث أن الشعر والسجع العربيين مشتقان من القرآن وهو يشك فى صحة كل الشعر الذي يسبق الشعر الأموي ويتساءل : كيف يقول الشعر رجل جاهل وهو في زعم علماء التاريخ ورواة الأدب المسلمين من الرعاة أو قطاع الطرق ؟ انه لا يظن أن فرجيل من الرعاة بل هو من أهل العلم والثقافة وانما كان يمثل الرعاة ويقول الشعر على لسانهم

وينتهي الاستاذ مرجليوث بهذه النتيجة « اذا كان من الأحكم أن نعلق حكمنا عند النظر في ذلك السؤال : هل الشعر العربي يرجع الى القديم الذي لا تحده

الذاكرة ؟ أم هو نشأ بعد القرآن ؟ فان سبب ذلك التعليق راجع الى نوع البراهين المحيّرة التي أمامنا . إننا على أساس قوي عند ما نعالج النقوش ، ويُصدّق القرآن في تحدّثه عن حالات العرب الذين انزل اليهم في العصر النبوي ، ولكن يجب أن نرجع الى ثقات آخرين عند البحث عن تاريخ الشعر العربي ، وأكثر هؤلاء الثقات يتحدّثون عن أزمنة وظروف ليس لديهم عنها أي تجربة . ولقد جعلهم تمليهم يتخذون مسلكا أضلهم – وان في امتحان أقوالهم ما يحملنا على الإلحاح في الشك ، ولكننا قد نكون أيضاً على يقين » (ص ٤٤١)

م . س . خ .

المسلول

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذابت الآمالُ في كأس أساهُ وسقاه الداء منها ماسقاهُ
فبكتْ عُوّادُه آماله وحليفُ السقم لم يسمعْ بكاه
حين ضاق الجسمُ عن أوصابه حمّل النفسَ تباريحَ ضناه
فذوى الجسمُ وشاختْ نفسهُ وهو في ركبِ ماحاتِ صباه

* * *

عينهُ ترتاد أحياء الفنا بعد ماضاع من الدنيا رجاه
عشقَ اليأسَ فلو كان هوى رام غيرَ اليأس في النفس ثناه
قد تمشّى الداء في أرجائه سارياً كالطيف فانهدّتْ قواه
وانزوى في كمبة الصمت لكي يندبَ الماضي وأشباحَ مُناه
يرقبُ الحينَ بقلب واجدٍ اذ به ينسى جراحاتِ عناه
ان شكا قيل تصاريفُ القضا حارتِ الاحلامُ في كُنه قضاه

القدس : أبو سلمى

رأي

اللام المفخمة فونيما

سعيد الغانمي

بغداد

تقتصر أكثر اللغات على صوت «لام» جانبيّ واحد/l/، كما في الانكليزية والفرنسية والألمانية. وتنفرد اليابانية بأنها تخلو من هذا الصوت الجانبي. في حين تمتلك الاسبانية والايطالية صوتين جانبيين هما اللام اللثوية المرقّقة (l) واللام الطبقية (l) [1] وتضم الروسية والكردية اللام اللثوية المرققة (l) واللام اللثوية المفخمة (l). ويهتم هذا المقال بدراسة اللام المفخمة في اللغة العربية وفحص طبيعتها الصوتية.

فللنظر اولاً في اللام المرققة.

اللام المرققة صوت مجهور، لثوي، جانبي. ويحدث حين يمرّ الهواء بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثمّ يتعداهما الى الحلق، وعلى جانبي الفم، ثمّ يتصل طرف اللسان باللثة مما يمنع الهواء من التسرب من وسط الفم. فيتسرب من جانبي اللسان.

وحيث انّ مايعني الناطق بالعربية من انواع اللام الكثيرة هما اللام المرققة، واللام المفخمة، فاننا سنتفحص مابينهما من فروق تاريخية وصوتية.

يتعلق الفرق الصوتي من حيث الانتاج بين هذين النوعين في وضع اللسان. فهو مع اللام المفخمة يتخذ شكلاً مقعراً مرتفعاً قليلاً باتجاه الطبق اللين Velum مكوناً ظاهرة الاطباق او التفخيم Pharyngealization بينما يبقى سطح اللسان في وضع مستوٍ في اللام المرققة. وربّما أعتبر هذان النوعان فونيمين مستقلين كما في الكردية التي يمكن فيها الحصول على ثنائيات صغرى بحيث انّ استبدالهما، كلاً مكان الآخر، في الوسط نفسه يحدث تمييزاً في المعنى، مثل:

كَول / gul (وردة)

كَول / gul (مجذوم)

او ربّما أعتبرا فونيماً واحداً (او عضوين لفونيم واحد) كما في الانكليزية التي لايحدث استبدالهما فيها تمييزاً في المعنى.

لقد حظيت اللام المرققة بدراسة الأصواتيين العرب الأوائل والمتأخرين. فوصفها الفراهيدي [2]، وسيبويه [3] وابن جني [4]، وابن سينا [5] وغيرهم من القدماء، وابراهيم أنيس [6]، وتمام حسان [7] وكمال بشر [8] وغيرهم من المحدثين. امّا اللام المفخمة فلم يختبر امكانية ارتفاعها الى المرتبة الفونيمية واحتمال كونها حرفاً مستقلاً أحد من هؤلاء حتى بادر اللغوي تشارلز فيرغسون Ferguson الى دراستها في مقال عنوانه (اللام المفخمة في اللغة العربية) نشره في مجلة (اللغة) سنة ١٩٥٦، وتولى ترجمة الجزء الاكبر منه د. أحمد مختار عمر في كتابه (دراسة الصوت اللغوي) [9] ومنذ ذلك الحين تعالت الاصوات التي تطالب برفعها الى المرتبة الفونيمية، فدعا الى ذلك اللغوي الكبير: رومان جاكوبسن [10] ود. سلمان العاني [11] ود. أحمد مختار عمر [12].

لابدّ أولاً من تحديد المواضع التي ترد فيها اللام المفخمة، وهي ثلاثة:

١ ـ في اشكال معينة من لفظ الجلالة «الله».

٢ ـ في مجاورة السواكن المفخمة.

٣ ـ في كلمات اخرى أغلبها أجنبي مقترض.

النوع الثاني تنوع مشروط، اي انّ اللام المفخمة فيه عضو من أعضاء اللام المرققة، وتنوع من تنوعاتها. والنوع الثالث يبقى خارج النظام الصوتي للعربية لانه غريب عنها. امّا النوع الاول فهو المهمّ لانه ليس تنوعاً مشروطاً فيُردّ للام المرققة، ولا أجنبياً فيهمل.

يعتقد فيرغسون إننا بازاء خيارين مع اللام من النوع الاول :
(آ) امّا أن نعتبر هذه اللام المفخمة فونيماً مستقلاً .
(ب) او نعتبر لفظ الجلالة خارج النظام الفونولوجي للغة .
والخيار الثاني مرفوع لانّ لفظ الجلالة يتكون من فونيمات عادية تتردد كثيرا في الكلام العادي ، ولانستطيع إبعادها عن دائرة المادة اللغوية الخاضعة للتحليل الفونولوجي كما نبعد الاصوات الانفعالية أو أصوات الأطفال .

لايبقى أمامنا إذن سوى الاحتمال الاول ، اي احتمال ، ان تكون المفخمة فونيماً مستقلاً .

من شروط الفونيم الحصول على ثنائيات صغرى إذا تبادلت فيها الاصوات المواقع أحدثت تغييراً في المعنى فهل تتوفر اللام المفخمة على هذا الشرط ؟

يقول فيرغسون : «أمكن الحصول على ثنائيات واقعية من الكلمات تمثل ثنائيات صغرى ، ويتركب كل منها من لفظ الجلالة مع لفظ آخر يشابهه فونولوجياً ويخالفه في المعنى وعلى سبيل المثال من اللغة العربية الفصحى

(آ) واللّهُ	Wal̩l̩āhu
ولاّهُ	Wallāhu
(ب) واللّهِ	Wal̩l̩āhi
واللاّهي	Wallāhi

وربّما بدا أمراً غير عادي أن يكون فونيم كهذا نادر التردد في المادة الكلية للغة وان يكون مع ذلك مرتبطاً بمورفيم واحد معين كثير التردد في الكلام . ولكن هذه الظاهرة لاتختلف الا في الدرجة فقط عن وضع الصوت الانكليزي (th التي تلفظ ذ) الذي يعد نادراً نسبياً في اي تتبع بسيط لمواد المعجم ، ولكنه يقع في كلمات معينة مثل : the — this — them — there وهي تعد من بين أكثر الكلمات تردداً في اللغة الانكليزية .»[١٣]

اللاّم المفخمة إذن فونيم مستقل في كلمة عربية واحدة هي كلمة لفظ الجلاّلة : «الله» . ونحن لانستطيع ان نفسر لماذا تنفرد هذه الكلمة بهذا الفونيم . فهناك ظاهرة ، وتجب دراستها ، من الناحية التزامنية ، دون الرجوع الى تاريخها . امّا لو جرّبنا الدراسة التعاقبية فسوف تقدمّ العامية البغدادية مثلاً ثنائيات اخرى ترتفع فيها اللاّم المخمة الى المرتبة الفونيمية مثل :
(آ) خالي xāl̩i (أخوأمي)
خالي xāli (فارغ)
(ب) خل xal̩ (الخل)
خل Xal (اترك)

لكنّ اللجوء الى العامية البغدادية وحدها لايكفي . أوّلاً لأنّ هناك عاميات أخرى ـ كالعامية الموصلية مثلاً ـ لاتفرقّ بين اللامين وتغيب عنها فكرة التمييز بينهما . ثانياً لأن الحكم على العربية الفصحى يجب ان يكون في ضوء قوانينها الخاصة .

فلنجرب إذن امكانيات اخرى من بدائل التحليل الفونيمي . لقد اقترح فيرغسون التحليل العروضي (أو البروسودي) Prosodic Analysis الذي يعتقد انه «يبدو قادراً على تقديم الحلّ المقنع للمشكلة التحليلية على الرغم من الصعوبات الواضحة في تعيين منطقة نفوذه» [١٤] . ويجمل بنا أن نوضح المقصود من التحليل العروضي (البروسودي) قبل ان نناقش اقتراح فيرغسون .

يشير واضعا «معجم اللغة وعلم اللغة» الى ان التحليل العروضي قد استند في الأساس الى النظرية التي وضعها عالم اللغة البريطاني فيرث Firth (١٨٩٠ ـ ١٩٦٠) والتي طورها عدد من اللغويين منذ ذلك الحين [١٥] . وكانت رغبة فيرث ان يعارض نظرية الفونيم بنظرية بريطانية في علم الصوت . ولهذا فقد أنكر الفونيم وقصر وظيفته على وضع حدود الكتابة الصوتية وليس على فهم بنية الأنظمة الصوتية [١٦] . فجعل من التحليل العروضي بديلاً عن نظرية الفونيم . وهو يرى ان التحليل البروسودي ينقسم الى نوعين من الوحدات : الفونيماتية Phonematic Units والاعاريض [١٧] Prosodies . ويشير كلاهما الى سمات صوتية أو مجموعة من السمات الصوتية . غير انّ الوحدات الفونيماتية يمكن فرزها وادراجها بانتظام وانفراد . في حين انّ الأعاريض هي السمات الصوتية التي تظهر على المقاطع او الوحدات الصوتية المنفردة وتشكل معها نظاماً تتمكن بواسطته من اقامة الروابط بين النظام الصوتي والنظام النحوي . وتتمثل الوحدات الفونيماتية في الاصوات المفردة مثل العلل والسواكن ، بينما تتمثل الأعاريض في الخصائص الصوتية التي تظهر على هذه الاصوات ، مجتمعة او منفردة ، مثل التنغيم والمفصل والنبر والتضعيف . . الخ

لو اننا اعتبرنا ظاهرة الأطباق أو التفخيم ملمحاً أو سمة عروضية Prosodic Feature أو كما يعبر عنها بمصطلحات أخرى فونيماً فوق تركيبي suprasegmental فأننا في هذه الحالة سنزيد عدد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفونيمات فوق التركيبية في العربية واحداً هو الاطباق، ونقلص عدد الفونيمات التركيبية (أو الوحدات الفونيماتية بمصطلح فيرث) بحيث نرفع عنها الاصوات المطبقة او المفخمة كافة (الطاء والظاء والصاد والضاد)، اي بعبارة أخرى سنعتبر (الطاء) مثلاً وحدة فونيماتية هي التاء زائداً سمة عروضية هي الاطباق، ونعتبر (الصاد) وحدة فونيماتية هي السين مضافاً اليها سمة عروضية هي الاطباق... الخ فهل بوسع هذا التحليل ان يحلّ هذه المشكلة؟ الحقيقة انّ هذا التحليل سيدخلنا في تعقيدات تفصيلية مشروعة ولكنها بلا ضرورة، إذ اننا سنرد اللام المفخمة (او المطبقة) الى وحدة فونيماتية هي اللام المرققة زائداً سمة عروضية هي التفخيم او الاطباق. ففي ضوء اية شروط دخل التفخيم على هذه اللام المرققة؟ وهل دخوله عليها تنوع مشروط؟ وماهي شروطه؟ هل هي الضمة التي لاتختار الا كلمة واحدة في اللغة لتفخمها؟ لاريب ان هذا التحليل غير كاف لرفع المرتبة الفونيمة عن اللام، بل انه يُلغي أيضاً احتمالاً آخر، هو احتمال ان يكون التفخيم سمة عروضية خاصة بنظام العلل لا السواكن.

امّا مايخص التنوع الشرطي، فقد حدّه الأصواتيون العرب بالشروط التالية:

(١) ان يجاور اللام أحد الاصوات المفخمة (ط، ظ، ص، ض، وربما أضافوا، خ، اوغ).

(٢) أن تكون اللام نفسها مفتوحة،[١٨] اي ان يعقبها حرف علة قصير يكون معه اللسان راقداً وممتداً في الفم.

وبناء على هذين الشرطين نجد كلمات في العربية تجاور فيها الحروف المفخمة اللام فترققها مرة، وتفخمها اخرى مثل:

لام مرققة	لام مفخمة
طالع tāli?	مطلع matla?
طالب tālib	؟ مطلب Matlab

اللام المفخمة هنا إذن هي ألوفون (أو عضو من أعضاء) فونيم اللام المرققة.

الإشارات

1) T. D. O'C onnor, Phontics, Pelican Books 1982 P 227

(٢) الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، دار الرشيد للنشر ١٩٨٠ ج ١ ص ٥١.

(٣) سيبويه: الكتاب تحقيق عبد السلام هارون، مصر ١٩٧٥، ج ٤ ص ٤٣٥.

(٤) ابن جني: سر صناعة الاعراب، مصر ١٩٥٤، ج ١ ص ٥٢.

(٥) ابن سينا: أسباب حدوث الحروف، القاهرة ١٩٧٨، ص ٢٠. بل ان ابن سينا يتحدث عن اللام المفخمة حديثاً دقيقاً فيقول! (وها هنا لام مطبقة نسبتها الى اللام المعروفة نسبة الطاء الى التاء، وتكثر في لغة الترك، وربما استعملها المتفيهق من العرب). أنظر ص ٢٥.

(٦) د. ابراهيم أنيس: الاصوات اللغوية، القاهرة، دار النهضة العربية، ص ٦٢.

(٧) د. تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، ١٩٧٩ ص ١٣٣.

(٨) د. كمال بشر: علم اللغة العام الاصوات، دار المعارف، ١٩٧٥ ص ١٢٩.

(٩) د. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، القاهرة، ١٩٧٦، ص٢٨٤ - ٢٨٧.

10) R Jakobson Muyfaxxama the Emphatic Phonemes in Arabic in phonology edited by Fudge Pengnin Books 1973 p 159

11) Salman Al— Ani Arabic phonology Monton 1970 p 48

(١٢) دراسة الصوت اللغوي ص٢٨٤.

(١٣) المصدر السابق ص٢٨٤.

ويرى د. مالك المطلبي انها فونيم واحد بعد ان يقيم ثنائية صغرى من (والله) وتالله)، والحقيقة ان هذه ليست ثنائية لانها يختلفان في حرفين ويشترط لتحقيق الثنائية وحدة الوسط. انظر تعليقاته على كتاب دي سوسير، علم اللغة العام، بغداد ١٩٨٥ ص٢٥٤

(١٤) المصدر السابق ص٢٨٧

15)Hartman and stork Dictionary of language and linguistics london 1976 p 187

16) firth Sound and prosodies in(phoneties in linguisticis Longman 1973 P 49

17) Robins prosodic Aalysis in phonetics in linguist ics, p 266

(١٨) د. ابراهيم أنيس: الاصوات اللغوية ص٦٤.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عباس محمود العقاد

رأيي في الشعر (*)

رأى المنظمون لهذه الأحاديث أن أتحدث عن رأيي في الشعر ، وعن بعض النماذج من شعري توضيحا لذلك الرأي .

وهو اقتراح ، موفق ، جدير ، بالتلبية ، لأن الشاعر أحق الناس بالكلام عن كلامه ، إذ كان المفروض في كل شعر أنه تعبير الشاعر عن نفسه ، أو أنه صورة من حياته يمثلها في قصيدة . وقد يكون الشاعر ناقدا يحسن نقد الشعر كما يحسن نظمه . ولكنه على الحالين — ناقداً أو غير ناقد — يحق له أن يقول شيئاً مسموعا عن الشعر إذا تحدث عن تجاربه مع نقاده وقرائه وسامعيه وناشريه ، ولو لم يزد على تلك التجارب شيئاً آخر مما يتخصص له النقاد المحترفون لهذه الصناعة .

وتجاربي عن الشعر ونقاده ورواته وقائليه — هي التي تبيح لي ، بل توجب علي ، أن أجعل الحديث عن شعري كلاما يعني السامعين ، ولا يخصني وحدي ، لأنه موضوعهم الذي ينال حظه من الإهتمام لاهتمامهم به ، والتفاتهم إليه .

(*) طلبنا إلى الأستاذ الكبير « عباس محمود العقاد » أن يتحدث إلى مجلة الشعر عن نفسه كشاعر فبعث إلينا بهذا الحديث .

وتجارب الحياة الشعرية كثيرةٌ متشعبة ، ولكننا نكتفى منها بما عهدناه وعاصرناه ودعتنا الدواعى إلى المشاركة فيه . ونأمل أن يكون الكلام عن تجاربه القريبة كافياً لهذا الحديث .

سمعنا كثيرا عن هذه الآراء التى نتحدث عنها إليكم ، وهى آراء الأدباء عامةً فى جمهور الشعر ، وفى موضوع الشعر والفكر ، وموضوع العاطفة والأسلوب ، وموضوع المحافظة والتجديد ونحسب أن الزمن لم يستنفد ذخيرة هذه الموضوعات، وأن البقية منها اليوم تكاد أن تستعيدها جميعا من جديد :

للشعر ثلاثةُ جماهير فى كل عصر ، وليس له جمهور واحد ، كما قد يخطر على البال لأول وهلة :

أظهرُ هذه الجماهير الثلاثة جمهور الذين يهتمون بالشعر للدراسة ، أياً كان المقصد من هذه الدراسة ، للتاريخ أو للتقسيم والتبويب والتعليق ، أو للأعراب والتطبيق على حسب قواعد البلاغة وتقاليدها .

ويلى هذا الجمهور فى الظهور جمهورُ الهواة على السماع . . . ثم يليهم جمهور القراء الذين يبحثون عن الشعر لأنهم يرغبون فيه ويعلمون يقيناً أنهم يغنمون سرور قلوبهم وضمائرهم كما بحثوا عنه ووجدوه ، ولا يقنعون منه بدور الانتظار إلى أن يطرق عليهم باب الدار .

وأقلُ الناس استقلالا بالرأى فى فهم الشعر هم أظهر هذه الجماهير الثلاثة : وهم فريق الدارسين المحترفين ، لأن القواعد والأشكال تصرفهم عما وراءها من الجوهر واللباب ، ولأنهم بطبيعة عملهم تقليديون يتوارثون الصناعة ويفوتهم منها جانب الابتكار غير الموروث ، ويهمهم إعراب البيت من الشعر أو تسميةُ المدرسة الشعرية أضعاف اهتمامهم بمعناه أو بواعث الشعور فيه ، ولهم آفةٌ أخرى قد تذهب بكل ما عندهم من صدق النظر أو صدق الاستماع والاصغاء : وهى اعتقادهم أنهم أرباب الصناعة ، وأنهم أصحاب الحق الأول فى القبول والرفض وفى الاستحسان والاستهجان . فلا يحق لشاعر أن يجيد ولا أن يقال إنه أجاد إلا بعد الاذن منهم بالإجادة والاستماع إلى حسن الشهادة ، وإلا فهو مقتحم لحماهم متطفل على عملهم . . . ولم يحدث الوفاق بين هؤلاء ونوابغ الشعراء

فى عصورهم من أمثال بشار وأبى نواس والمتنبى وغيرهم وغيرهم ، إلا خوفا من الهجاء . . .

أما الجمهور الثانى من جماهير الشعر الثلاثة ــ وهو جمهور الهواة على السماع ــ فالشعر عنده حديث مجالس كحديث الجو أو حديث الأزياء أو حديث الأغنية الأخيرة والخبر الأخير ... وقليلٌ منهم من يكلف نفسه أن يحقق الرأى فى الجيد منه والردئ والشائع وغير الشائع ، فاذا شاع منه ما لا يستحق أن يشيع فحكمه عنده كحكم « المودة » السخيفة ، أو الزى السخيف ، وله أن يأخذ مداه إلى أن يخلفه ما عداه ، ويجرى هذا وذاك على السماع كما يجرى فى كل حديث مشاع .

وفى كل يوم نسمع من هؤلاء سؤالا كسؤال الريفى الذى حضر إلى العاصمة يسأل عن متجر لثياب العرائس كانت جدته قد تهيأت لزفافها منه ، فلم يصدّق أنه ذهب لحاله إلا حينَ وصل إلى مكانه ، فألفى عليه متجراً آخر أقيم لبيع النعوش والتوابيت !

والجمهور الثالث ـــ وهو جمهور قراء الشعر لأنهم يرغبون فيه ويبحثون عنه ـــ هو فى الحقيقة قوام الحياة الشعرية فى كل زمن وفى كل لغة . ومثلُه مثل الذى يعطى السلعة ثمنا لأنه يريدها ويعرف سبيل ثمنها ولا ينتظر حكم السمسار أو التاجر عليها ، ولا هو يشتريها لأنّ غيره من قبله قد اشتراها . بل هو يشتريها وإنْ زهد غيره فى شرائها .

إن هذا الجمهور ـــ جمهورَ الباحثين عن الشعر لأنهم يرغبون فيه ـــ هو الفيصل الأخير فى نقد الشعر وتقويمه ، وليس هو بالنقد الذى تردده الصحف أو تلغط به أحاديث الهواة على السماع ، ولكنه هو النقد الذى يدل عليه عدد القرّاء أصدقَ دلالة . وقد يكون حكم العدد حكما باطلا إذا كان المدار فيه على الشيوع والمجاراة ، أما إذا كان العدد هو الذى يختار لنفسه ويميز لنفسه فالمسألة هنا مسألةُ المزية المقصودة أياً كان مقصدها ، وليست مسألة الكثرة العددية وكفى .

وتجربتنا لهذه الجماهير الثلاثة توافق المعهود منها فى كل حقبة وفى كل مدرسة أدبية . . . فنحن لا ندين بالشكر لجمهور الدراسة التقليدية ولا لجمهور الهواة على

السماع ، ولكننا ندين به للجمهور الذى تلقّى منا على الأقل خمسين ألف نسخة من عشرة دواوين ، أعيد طبع الأوائل منها غيرَ مرة ، ولم يروّجها الاعلان ولا اللغط على السماع ولا التزلف الرخيص إلى الذوق الشائع ، بل كان قراؤها وحدهم الذين روّجوا لها صامتين قانعين !

ونستطيع أن نقول مثل ذلك عن زميلينا المازنى وشكرى . فقد نفدت من المكتبات كل نسخة طبعت من دواوين الشاعرين ، وأعيدت دواوين شكرى فى طبعة واحدة منذ أمد قريب فلم يبق منها غير القليل ... ولايزال النقاد المحترفون ونقاد الهواة على السماع يسبقون الببغاوات فى إعادة المعاد عن هذين الرائدين الكبيرين!

* * *

ولقد دارت بين هذه الجماهير الثلاثة مساجلات لاتنقضى عن الشعر الذى هو شعر والشعر الذى ليس بشعر ، لأنه تفكير . . .

والواقع هنا يغنينا بالمشاهدة والاحصاء عن الخوض فى النظريات والمناظرات إن الشعراء الذين يذكرون كلما ذكرت لغاتهم هم الشعراء من أصحاب الأفكار .

تذكر العربية فيذكر أبو الطيب ، وتذكر اليونانية فيذكر هوميروس ، وتذكر اللاتينية فيذكر — فرجيل ، ولا يذكر اسم قبل اسم شكسبير — ودانتى وراسين وجيتى وكلدرون — إذا ذكرت الإنجليزية والإيطالية والفرنسية والألمانية والأسبانية . وكلُّ هؤلاء من أصحاب الأفكار ولا يُعقل أن يكونوا غير ذلك وهم يعبرون عن لغاتهم وأقوامهم . لأن التعبير الصادق عن إنسانٍ له عقل أو عن أمة لها عقول — لن يخلو من الفكر الأصيل ، بل من الفكر العميق ، فى أكثر الأحوال .

وإنما يلتبس الأمر على ببغاوات النقد لأنهم يحسبون أن العطف والتفكير نقيضان ، أو عدوّان لا يجتمعان ، وينسون أن الطبيعة الإنسانية تعطف وتفكّر ، وتفكّر وتعطف بلا انقطاع ، وأصغر الناس شأنا من يملكه شعور واحد فينقطع ما بينه وبين فكره وأفكار بنى جنسه ، ولم يكن أبو الطيب يتكلم بالعقل وحده حين قال :

ذو العقل يشقى فى النعيم بعقله وأخو الجهالة فى الشقاوة ينعم

ولكنه كان يتكلم بالنفس الإنسانية التى عرفت الشعور بالشقاء كما عرفت الشعور بنعيم الجهلاء . . . وإذا كانت هنالك أفكارٌ للتقرير العلمى من قبيل القواعد الرياضية وقواعد الدراسات الطبيعية — فان أفكار التعبير غير أفكار التقرير فى مسائل الحياة ، ولن يعبّر الإنسان عن أمر يعنيه فى حياته وهو مجردٌ من هذه الأفكار .

* * *

وإذا شاء أحد من النقاد التقليديين ، أو السماعين ، أن يحسب التفكير فى الشعر تهمةً تعاب ، فنحن نتقبلها ولانردها . لأنها فى شريعتنا الأدبية التى ندين بها فريضةٌ واجبةٌ وسنةٌ مرعية فى تاريخ الفن وتاريخ الإنسانية .

ونحن لا نرحّب بتهمتهم هذا الترحيب كرماً منا ، إن شاءوا أن يخجلوا تواضعنا . . ! لأننا نرحّب بها من هنا لنقابلها من هناك بتهمة أصحَّ منها وأثبت وأحق بالحذر والمدافعة ، وذلك أننا نأبى عليهم دعوى العاطفة التى يتحدثون باسمها ، ونعلم أنها قشور وطلاء كوجوه التمثيل على مسارح اللهو والفكاهة ، وأن العاطفة عندهم هى كلمة مرادفة للرقّة المتكلفة بين أبناء البلد المتظرفين ، فكل ماليس بنعومة أو لين عندهم فليس هو بعاطفة ولاشعور ، وكل إحساس لايحسه المرء بين اليقظة والمنام فى عرفهم فليس هو باحساس . . . ونظرةٌ واحدة فى مجموعة الشعر الغربى الذى يترنمون به تكشف عن حقيقة هذه العاطفة الزائفة وهذه القشور المصطنعة ، لأنها لو كانت تعبيرا صادقاً عن العاطفة الإنسانية لوجب أن تختلف فى الدواوين الكثيرة بل فى الديوان الواحد ، لاختلاف الشاعر الواحد بين عشق الشباب وعشق الكهولة ، واختلاف المعشوق بين حال وحال أو اختلاف المعشوقات المتعددات ، وهذا إلى اختلاف أنواع العشق وأنواع العلاقة ، بين علاقة عذرية وعلاقة جسدية ، وبين علاقة التبادل والتساوى فى الفهم والمزاج وعلاقة التفاوت أو الانفراد ، وبين العاطفة التى تدين بالعرف الخُلُقى والعاطفة التى تخرج عليه ولا تباليه ، فلا تتفق التعبيرات عن العاطفة فى جميع هذه الأحوال إلا أن يكون التعبير تزويقا مصطلحا عليه كاصطلاح التحيات والتسليمات ، فى كل

لقاء وكل فراق ، وإلا أن تكون العبارة كلها عبارة قشور وطلاء ، أو عبارة تكلف وادعاء .

ونحن العاطفيين — المتواضعين — الذين لا نطنطن بحديث العاطفة هذه الطنطنة و لا ندعى لها حق الطغيان على الفكرة ، أو الخاطرة الذهنية المحرمة .!

نحن العاطفيين المتواضعين جدا فى عطفنا القانع المختلط بشوائب التفكير ، نأبى على العاطفة أن تتكلم إذا كان كلامها اصطلاحا متفقا عليه تتساوى فيه كل حالة ، بل يتساوى فيه الشعور وقلة الشعور ، وتعبّر عن عواطفنا — المسكينة — فتسمح لها بالاختلاف بين سن وسن ، وبين علاقة وعلاقة ، وبين جمال وجمال ، وبين مزاج ومزاج ، فلا يشق على قارئ الديوان الواحد أن يفصل القصائد بمناسباتها ودخائل شعورها ، لأنه يفصل بين تعبير وتعبير ولا يفصل بين قالب محفوظ وقالب محفوظ مثله ، على حال واحد قبل العشق وبعده ، وحيثُ يوجد العشق حقا أو يوجد منه وجه النقوش على مسرح التمثيل .

ويسوقنا حديث التعبير عن العاطفة إلى حديث العاطفة والأسلوب ، فلا نزيد فى هذا الحديث عن التنبيه إلى خطأ النقد التقليدى فى فهم الطلاوة اللفظية ، فإن النقاد التقليديين يتسون الفارق الذى لا بد منه بين التعبير عن القوالب التى تصقلها المحاريب كما يقال وبين التعبير عن الشعور المتجدد الذى يؤدّى بلفظ جديد وتصوير جديد . فإن طلاوةَ السياق المألوف الذى لا جديدَ فيه على الاذن غير طلاوة اللفظ الطارئ بصورته الطارئة مهما يكن من نصيبها من السهولة على الأسماع والأفكار ... ولست أريد أن أدعىّ هنا غير ما يوجبه دفع التهمة العاجلة من جماعة التقليديين والسماعيين ، فليس من الإنصاف أن يخجلوا تواضعنا وأن يطلبوا منا دفع التهمة فى وقت واحد ، وليس من حقى أن أخجل تواضعى وتواضع زملائى فى المدرسة الأدبية فى وقت واحد ، فلا لوم علينا — إذن — إن كانت النماذج القليلة التى أوردها هنا من شعرى مقصوداً بها غرضها اللازم فى هذا الحديث ، وغرضها اللازم أن تدفع عن مدرستنا مظنة التهاون بالأسلوب فى مفرداته وتراكيبه ، فنحن لا نتهاون بأسلوب لغتنا حين نخرج عن القوالب المحفوظة لنعبر عما نعنيه من شعورنا وتفكيرنا فنقول فى عظات الحياة عن عالم الذرة :

دعوا الذرة تطغى في زمانٍ يعبـــد الذره
صغيرٌ كل ما في الأر ض من جاه ومن شهره
ومن خير ومن شر ومن رأيٍ ومن فكره
فلو قيسوا بلا جسم لما ضاقت بهم إبره

أو تقول في خطاب الشيب الباكر :

دون الثلاثين تمروني وما انصرمت
إلا كما تنقضي الأعوام في الحلم
مرّت بقادمتي نسرٍ موليّةً
وكنت أعهد فيها ثقلة الرخم
وما انتفاعي وقد شاب الفؤاد سدى
إن لم تشب أبداً كفّي ولا قدمي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أو في الرثاء :

أسفي أن يكون جهد رثائي كلمٌ عابر ورجع بكاء
ما رثاء الحزين غير تعلات وما النوح غير نفث هواء
ليتني أخرس الفناء لساني قبل يوم أشق له من فنائي
ما وفاء بذل الدموع من الحز ن، على من وفى ببذل الدماء

أو في خلائق الناس :

قلت لعمرو خانني خالد فخانني عمرو . فماذا أقول ؟
ثق من خيانات بني آدم إذن وقل أنتم ثقات عدول

لا تشكُ هذا عند هذا فنى هذا وهذا عنصر لا يحول
كل بنى الدنيا ومن بينهم أنت، فروع جمّعتها الأصول

فى أثر أنس الوجود :

رعى الله من أسوان دارا سحيقة
وخلّد فى أرجائها ذلك القصرا
أقام مقام الطود فيها وحوله
جبال على الشطين شامخة كبرا
بعيدا عن الأقران ، منقطعا بها
فريدا عن العمران ، مستوحشا قفرا
بأسوان مرصوداً وهل يعبد الضحى
بأظهر منها للضحى كيفما ذرا
بلاد أدار الله حول ربوعها
نطاقاً وأجلى عن مطالعها السترا
بنو الشمس أهلوها إذا اشتد قيظها
وجاش على الصحراء فاتقدت جمرا
بقرصٍ كأفواه البراكين قاذف
شآبيب ما أحيا وما أقتل القطرا
لقد نفثت فينا الحياة ضرامها
فأنفسنا من حرّها شعلة حرى

أو فى نذير الغارة :

صوت النذير الذى ألقاك خائفةً

على ذراعىّ . قولى كيف أخشاه ؟

أو البشير الذى يدعوك ثانيـة

إلى الطريق . لعمرى كيف أرضاه

الحب والحرب ، واويلا ، قد اجتمعا

فى القلب فانقلبت أوضاع دنياه

أو فى مذهب التطور :

زعموا الانسان قردا قد ترقّى وتحلّى

وأناس يزعمون القرد انسانا تـــدلى

هو رأى واحـــد تقلبه عـــلوا وسفلا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن أمثلة هذه المنظومات التى يحق لنا أن نبرئها من شبهة التقصير فى اللغ والنقص فى العاطفة هذه الأبيات فى يوم الظنون :

يوم الظنون حطمت فيك تجلّدى

وحملت فيك الضيم مغلول اليد

وبكيتُ كالطفل الذليل أنا الذى

مالان فى صعب الحوادث مِقودى

وغصصت بالماء الذى أعددته

للرى فى قفر الحياة المجهـــد

لاقيت أهوال الشـدائد كلها

حتى طغت فلقيت مالم أعهـد

نـار الجحيم إلىّ غير ذميمـة

وخذى إليك مصارعى فى مرقدى

حيران أنظر فى السماء وفى الثرى

وأذوق طعم الموت غيرَ مصرّد

أروى وأظمأ عذب ما أنا شارب

فى حالىّ نقيع سمّ الأسود . . الخ الخ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهذه نمـاذج مختارة بغير اختيار ، لا نحب أن ندّعى لها أيّة دعوى فى هذا المقام غير أنها لازمة ، وكافية ، فى التعريف بقيمة النقد التقليدى ، أو النقد السماعى فى حكمه على الشعر العصرى ، وأنهما لا ينظران إلى الواقع فى اللغة ولا فى التفكير ولا فى العاطفة حين يحسبونها من النقائض التى لم تتفق فى شعر العصر ، أو شعر التجديد .

وأشدّ من هذه الطائفة افتياتا على العاطفة — طائفة أخرى تحسب العاطفة المدعاة كافيةً وحدها لأقامة عمود الشعر بلا وزن ولا قافية ، أو بوزن لا ميزان فيه غير التفعيلة .

فالعاطفة من العناصر التى توجد فى كل فن ولا يقوم عليها عموده ؛ توجد فى الموسيقى ولا يُستغنى بها عن الألحان والأنغام ، وتوجد فى الصور ولا يُستغنى بها عن أصول التصوير والتشكيل .

أما التفعيلة فليست وزنا يقام عليه عمود الشعر ، لأنها كلمة لا تتميز من كل كلمة فى اللغة ، وما من كلمة تنطق بها إلا وهى ذات وزن وتفعيل ، بين الفعل والتفعل والافتعال والاستفعال والمفاعلة والانفعال إلى غير نهاية ، وإنمـا تأتى

الأوزان من البحور ، وتأتى البحور ومجزوءاتها على أنماط الموشحات فى متسع من القول لا يضيق به شاعر مطبوع . فلا حاجة إلى إلغاء عمود الشعر إلا أن يكون الغرض هدما فى صورة التجديد المزعوم .

ومذهبنا فى التجديد خلاصته إن القواعد غير القيود . فالقواعد لا غنى عنها فى فن من الفنون ولو كانت فنون الألاعيب ، والقيود هى التى تحجر على اللسان والوجدان ، ويحق للخارج عليها أن يُسمى طالب تحرير وتجديد .


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رأي في قصيـــدة النثر
ومجموعة « لــن » لأنسي الحاج

انسي الحاج كاتب من الطراز الاول ، من النوع الذي احتفظ لنفسه نسقاً في الكتابة لم ينسجه على غرار .

كاتب يصدر عن طبع ، ويقبس البراعة من مداد اصالة ذاتية قل ان تجدها بين ناشئتنا . فهو يصرف الفكرة الى ألوان من العرض الرشيق ، تصريف ماهر ، متمكن من اداته ومن فنه . تحجبك منه جلية مضطربة تلمسها في كل سطر مما خط قلمه .

تحس وأنت تقرأ له انك امام كاتب ثائر على الكلمة ، على كل عبارة سكنها سواه لأنها لا تثيره ، وعلى كل فكرة تناولتها الاقلام استعارة وتقليداً ، جرياً على مألوف وضع ، أو تقديساً لقديم تراث ، تقرباً من السواد واستهواء للجمهور .

وهو ما انتهج [illegible] الا ... مع قلق دائب الاضطراب في سدواه نحو الموج الآبية ليقتفي معناها الى فكر مستقل عن فكر الآخرين ، ولئن كان هذا الغير ديناً او معتقداً أجمع الناس على الايمان به والاطمئنان اليه .

الفكرة تعين الاسلوب وتشق له الطريق .

الفكرة الحرة تقتضي اسلوباً حراً ، ان في التصوير او في العرض .

القالب هو جزء من بناء الفكرة العضوي ، مهمته تغذية الفكرة وتنميتها ، واعطاؤها كل مدى ابعادها وظلالها بقدر ما تبيحه طبيعة الفكرة وما تحتويه من ابعاد وظلال .

القالب الجديد للفكرة او العاطفة ، أو الاحساس الجديد ، ينتج عن ممارسة لحياة جديدة وإيمان يمثل أعلى في الحياة جديد .

أما القالب العتيق فهو للفكرة العتيقة المنبثقة من ممارسة لحياة عتيقة ايضاً وإيمان بمثل أعلى لحياة عتيقة ايضاً .

الفكرة الجديدة تتمرد على الاسلوب القديم، فهي ترفضه لأنه منفصل عنها .

والفكرة العتيقة يخيفها الاسلوب الجديد ، لانه مكتوب له الحياة ، ومكتوب لها الزوال .

يجب ألا يحد الاسلوب مجال انطلاق الفكرة وما تختزن من عاطفة وشعور وحس ، وإلا كان دليلاً على انه ليس من طبيعة هذه الفكرة او بنيتها ، وانما خارج عنها ودخيل عليها . فاذا تعارض هذا مع تلك ، وكان لا بد من بقاء أحدهما وزوال الآخر ، كان لا بد من التضحية بالاسلوب ، او الشكل ، او القالب ، مهما كان غالياً .

ذلك لأن القوالب الجاهزة كالافكار الجاهزة ، عداء صبي يؤدي باخلاص مهمة تحديد نمو الذهن والقناعه . فهي الصخرة التي تمنع نمو الجذور في الارض بلا حدود وهي ارادة الموت التي ترفض ارادة الحياة .

هذا ما يريده أنسي الحاج . وارادته هذه طبيعية جداً ، لانها ارادة الحياة في كل شيء ، في المجتمع وفي التاريخ ، وفي الوجود .

ولقد وفق في تسمية الاساليب المألوفة والقوالب المستعملة في الشعر والنثر بالاساليب والقوالب الجاهزة .

ووفق أكثر حين قرن هذه الاساليب والقوالب ، سيكولوجياً ، بالافكار والآراء ، الجاهزة ، الثابتة في عالم حياة غير متطورة ، فربط بين هذه وتلك بوثاق نفسي ، وجعل الاولى ناتجة ، اضطراراً ، من الثانية ، لانها أحد مظاهرها .

ولكن انسي الحاج ، وقد استغرق في ثورته الجارفة على كل مألوف متبع ، في تطلعه وتوقه الشديدين الى تفكير حر مستقل يقوم على انقاض التفكير القديم المشترك ، مغالياً في نزعته هذه بحيث لا يرضى حتى باستخدام كلمة ، أي كلمة ، اتفق على مدلول لها — صار ينحت الالفاظ نحتاً لكي تؤدي مدلولات لا عهد لأحد بها . لا لشيء ، إلا لانها ما لا يفهم من غيره . فهو يكتب لا ليفهم غيره .

ان انسي الحاج يريد فكرة ثورية تنهمر كالسيل ، وتصعق مثل البرق ، ثم يريد كلمة ، او كلمات ، لهـذه الفكرة لا تتوافر في معجم ، حتى بات اسير نزعته التمردية وحبيس ثوريته ، ففقد بذلك حريته — مبرر كل ثورته وتمرده . ولقد غلا أيضاً في استقلاليته وثوريته حتى خرج على « الجمال » وتمرد عليه .

لماذا ؟ لان طلب الجمال والاحساس به مما يجمع الفن واصحابه عليه . فهو ، بالقياس الى طريقته في الثورة ، نوع من «الاحساس الجاهز» . ألا ترى الناس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جميعاً مهما علت اذواقهم او تدنت ، يطلبون الجمال ، بحسب مقاييسهم ، في كل شيء ؟ ما دام الامر كذلك ، فليبحث كاتبنا عن الجمال في غير ما اعتاد الناس طلبه ، فليطلبه في « القبح » . وقد يعثر المرء على شيء من الجمال حتى في القبح .

ولكن انسي الحاج ، على عادته ، افرط في ذلك ، في مجموعته « لن » . وبات يطلب القبح كغاية في ذاته ، لعله بذلك يكيد عبدة الجمال ، أصحاب « الاحساسات الجاهزة » . . .

ان « لن » لانسي الحاج مجموعة شعرية قوامها قصيدة النثر التي تجدد التعبير الشعري وتكسر القافية ، وتحطم تفعيلات الخليل ، ابتغاء الوصول بالشعر الى ارقى صوره واصفى معانيه ، كيلا يظل « التعبير » قالباً أو شكلاً مهما كان .

ولكن ما هي قصيدة النثر ؟

في المقدمة التي حملها انسي الحاج « مجموعته » شرح واف ودراسة شاملة ، ولو موجزة ، لمفهوم قصيدة [illegible] تكون المقالة [illegible] والعاطفة واسعة ، ودلالة تفكير يلمعت من [illegible]

تقرأ المقدمة فتخلص الى نتيجة واحدة هي ان انسي الحاج قد أخرج منها بناء فكرياً قائماً بذاته .

يبدأ شاعرنا بالتمهيد لقصيدة النثر قائلاً : « ما دام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية ، فليس ما يمنع ان يتألف من النثر شعر ومن شعر النثر قصيدة نثر . »

ثم ينتقل الى التمييز بين الشعر المنثور والنثر الشعري من جهة ، وقصيدة النثر من جهة ثانية ، جاعلاً منها ـ والنثر الموقع على وجه الحصر ـ متصراً اولياً في ما يسمى قصيدة النثر النثالية ، مؤكداً على ضرورة النثر الموقع فيها .

اذاً فنحن امام تمييز بين ثلاثة انواع من الشعر هي : ١ ـ الشعر المنثور . ٢ ـ النثر الشعري . ٣ ـ قصيدة النثر بفروعها .

لكن شاعرنا لم يشأ ان يقدم لنا العناصر المميزة لكل من هذه الاضراب الثلاثة . لعله ترك ذلك لذكاء القارىء ، وهو لو فعل لكانت دراسته ومقدمته اشمل واغنى بالفائدة . كل ما قاله هو ان الضربين الأولين عنصر في بناء

قصيدة النثر الغنائية التي لا غنى بها عن النثر الموقع . وانطلاقاً من هذا التمييز المبدئي ينتقل الى « تصنيف » قصيدة النثر تصنيفاً لا يقتصر على قصيـــدة النثر الغنائية ، بل يمتد ليسع نوعين آخرين : ١ ــ قصيدة نثر (تشبه) الحكاية . ٢ ــ وقصائد نثر « عادية » بلا ايقاع . ويضرب انشيد الانشاد مثلاً على النثر الشعري الموقع ، وكذلك قصائد سان جون برس . ثم يتحدث عن القصائـــد اللاموقعة واصفاً اياها بانها « تستعيض عن التوقيع بالكيان الواحد المغلق ، الرؤيا التي تحمـــل عمق التجربة الفذة ، اي بالاشعاع الذي يرسل من جوالب الدائرة او المربع الذي تحتوي القصيدة نفسه لا من كل جملة على حدة وكل عبارة على حدة او من التقاء الكلمات الحلوة الساطعة ببعضهـــا البعض الآخر فقط . »

اذن ، قصيدة النثر التي لا ايقاع لها قوامها كل متكامل ، بما تحتويه من ألفاظ وعبارات وصور واحساسات وتداعيات ، لا يصح تتبع كل منها على حدة بل لا بد للقارىء من احتوائه هذا الكل ، لكي يتطلع به ويخرج بالنتيجة التي يريدها الشاعر . وتوضيحاً لهذا المفهوم الجديد الذي يقدم قصيدة النثر عالماً مستقلاً بذاته [illegible] من هذه القصيدة ، يقول : « [illegible] ميشو ، انتونان ارتو ، . .) قراءة [illegible] للاستماع والترفيع [illegible] لعلك تطفر وتكفر بالشعر لانك ربما لا تجد شيئاً من السحر او الطرب . التأثير الذي تبحث عنه ينتظرك عندما تكتمل فيك القصيدة ، فهي وحدة ، ووحدة متماسكة لا شقوق بين اضلاعها ، وتأثيرها يقع ككل لا كأجزاء ، لا كأبيات والفاظ . »

وأزيد فاقول لعل الاثر الذي قد تحدثه فيك قصيـــدة النثر شبيه بذاك الذي تحدثه اغنية بلغة اجنبية لا تفهمها . اذ أنت اصخت بسمعك لما فوتت عليك الفرص . التفت الى شؤون اخرى ، فلعل الموسيقى المنبعثة وتآلفهـــا او تنافرها ، تنقلك الى الجو الذي اراده المغني .

لنترك أنسي الحاج في مقدمته ، ولندخل في عالمه الشعري المتمثل في القصائد التي اشتملت عليها مجموعة « لن » ، فماذا نرى ؟

ان كنت من تعودت اذهانهم ، اذواقهم قراءة الشعر والشاده والتغني به على

نحو ما تفعل حين تقرأ المتنبي ، أو أبي تمام ، أو أبي ريشه ، او الاخطل الصغير الخ ، ان كنت كذلك فانك لن تجد في « لن » بغيتك .

وان كنت من ينقدون الشعر والشعراء على الطريقة المدرسية التي تتخذ التحليل الادبي وسيلة لابراز ملامح الجمال او القبح ، ومواطن القوة او الضعف ـ ان كنت كذلك فان جهدك ضائع لا محالة .

لست ادعي انني من غير هؤلاء . ولا أزعم انني خرجت مما قرأت في « لن » بشيء ، إلا اذا اعتبرنا الاثارات التي قد تكون تغلغلت في اعماق اللاوعي عندي ، بنتيجة قراءة « لن » ، وانا غير عارف بها ، هي المقصود من هذه القصائد . لقد خرجت من معظم ما قرأت وكأني خارج من مسابقة في الافكار المتقاطعة ، (انتبه افكار متقاطعة ، لا كلمات متقاطعة) . على أي حال هل يمكن انسي الحاج ان يزعم انه استطاع ان ينقل تجربته ؟ واذا كان الجواب نفياً فما هي قيمة هذا الانتاج الذي يقدمه ؟ ذلك بأن أي ادب او فن لا يمكن ان يقوم من غير قارىء يحسن اعادة تجربة المنتج ، الاديب او الفنان ، على نحو آخر . فرسالة الكاتب الاديب ، أو الشاعر ، هي ان ينقل تجربته بكل ابعادها وظلالها وتوتراتها الى قارىء [illegible] هذه التجربة نفسها ، ويعطيها من ذاته واحساساته [illegible] من المعرفة لا [illegible] تكون له منطلقاً الى اجواء قد تكون [illegible] التجربة التي [illegible] المنتج . اما اذا امتنع هذا النقل ـ نقل التجربة من المنتج الى القارىء ـ فقد امتنع معه قيام الادب وبات غير ذي موضوع . الى من ينقل انسي الحاج تجربته في « لن » ؟ بكلمة اخرى هل استطاع نقل تجربته ؟ على اساس هذا الجواب يمكن اعطاء القيمة لانتاجه .

جرب ان تثبت حبك امرأة ذات قلب اصم !

ثم ماذا نرى في « لن » ؟

كل مقدس مرذول في هذه القصائد ، وكل معروف منكر فيها . ان أنسي الحاج يهدف الى الثورة على القيم وتحطيمها ، بتدنيسها ، وتلويثها بكل ما يثير في النفس القرف والاشمئزاز : انه عدو القيم .

هذه القيم ، في معتقده ، يجب ان تنسف من الاساس . كيف ؟ ولماذا ؟

اما كيف ، فهو يريد ان يجمع في نفسك على مستوى واحد ، قيماً تواضع المجتمع على تقديسها ، الى جانب اشياء تثير قرفك واشمئزازك . اقرأ مثلا

« نشيد البلاد » (ص ٧٤ ـ ٧٦) حتى اذا تذكرت طرفاً مما جمعته استتبع ذلك تذكر الطرف الآخر بالتداعي .

واذا تعايش الطرفان ، في النفس ، زمناً طويلاً ، طال تداعي كل منهما للآخر وحصلت بالنتيجة على قيم ، ولو مشتتة ، تثير في نفسك القرف والاشمئزاز .

وهكذا يهدم جانباً من « البناء العلوي » الذي شيده الانسان تبعاً لظروف تطوره في مرحلة من مراحل حياته . وهذه الدعوة ، على هذا النحو ، الى هدم البناء العلوي لا يصح ان تصدر عن رغبة هستيرية في الهدم ، وانما لأن هذا البناء قد زالت من تحته الاسس التي كانت تشكل قوامه في أحد الايام ، بحيث اصبح بقاؤه واستمراره مضراً بالقاعدة الجديدة التي سوف يبنى عليها بناء علوي آخر ، قيم اخرى ، خلافاً للبناء الاول والقيم الاولى .

وقد اراد انسي الحاج ، في كثير من محاولاته في « لن » ، ان يثير قرفك واشمئزازك من القيم ، كلها او بعضها ، معتبراً ان ذلك هدم لجانب من بناء يعتقد انه لم يعد من مبرر لبقائه واستمراره .

والسؤال هو : هل يستطيع انسي الحاج ان يبعث القرف والاشمئزاز من القيم ؟ اقرأ له ايضاً قصيدة « حالة حصار » (ص ٣٦ ـ ٣٧) . لماذا يدعو شاعرنا الى هدم هذه القيم ؟ لاعتقاده بانها تحد من ممارسة الانسان لانسانيته وتمنع من تفتح ذاته ونموها .

كلمة اخيرة في هذا الموضوع لا بد منها قبل ختام الكلام على « لن » وقصيدة النثر وانسي الحاج الشاعر ، تتصل باسباب بقاء او زوال هذا اللون من الفن .

اذا سلمنا مع انسي الحاج بأن « الانسان الحديث » انسان قلق ، يائس متمرد لا قيمي ، كان كل ما يصدر عنه من أدب او فن انعكاساً صادقاً لقلقه ويأسه وتمرده ، ولا قيميته . وكان ايضاً بقاء الانسان على حاله تلك شرطاً لبقاء هذا النوع من الادب او الفن .

هذه المرحلة التي يتخبط فيها الانسان الحديث شبيهة بالبثور تعتري الجسم الصحيح ، لذلك كان أدب هذه المرحلة او فنها « أدب البثور او فنها » ، وما

أن يستعيد الانسان صحته ، واستقراره ، وتخطيطه لشكل أمل جديد ، حتى تصبح نظرته الى « أدب البثور أو فنها » نظرة اشفاق وقسوة : اشفاق على وقت أضاعه في غير طائل ، وقسوة على (التراث) الذي نجم عنه يلقيه في غياهب الاهمال . . . ألم يقل شاعرنا في ختام مقدمته الرائعة : « نحن في زمن السرطان : نثراً وشعراً وكل شيء . قصيدة النثر خليقة هذا الزمن ، حليفته ، ومصيره » ؟

أما المعركة القائمة بين انسي الحاج وخصومه فهي ليست ، على أي حال ، معركة بين مريض واصحاء . انها معركة بين مريض وآخرين لم ينعموا بعد بنعمة « المرض » . هم « اصحاء » ، ولكن من نوع الأطفال الذين لم يمروا بمرض « الحصبة » . . .

حلب

نهاد خياطة



لبنان
الآداب
العدد رقم 2
1 فبراير 1954

رأيي في مؤلفاتي

جواب الدكتور طه حسين

سيدي الاستاذ الكريم رئيس تحرير «الآداب»

تحية طيبة ، اما بعد ، فقد تلقيت سؤالك ، واؤكد لك اني لا اجد فيه من الحرج قليلاً او كثيراً ، لشيء يسير جداً، وهو أن كتبي السابقة لا تعنيني.

فأنا لا افكر فيما اصدرت ، وانما افكر فيما احب ان اصدر .

فليس لي اذن رأي في كتبي إلا انها تصور عقلي وشعوري حين امليتها. فأما بعد ان يأخذها القراء ، فأمرها اليهم والى الله . وأنا على كل حال احتمل تبعاتها بالطبع .

وتقبل مع اصدق تهنئتي بالعدد الجديد من مجلة « الآداب » أخلص تحياتي وأماني .

جواب الاستاذ ميخائيل نعيمه

سأسهل على نفسي الجواب فأعتبر كتبي « السابقة » تلك التي ألفتها في المهجر ، وهي : (الآباء والبنون) و (الغربال) و (المراحل) و (كان ما كان) و (همس الجفون) فهذه الكتب الخمسة هي بواكير غلتي الادبية. وأغلب الظن ان واضع السؤال إنما قصد به الوقوف على آراء المؤلفين في بواكيرهم التي كثيراً ما يتنكرون لها أو يخجلون بها من بعد ان يستكملوا عدتهم ويبلغوا ذروة تفتحهم العقلي والروحي والفني .

وانه لمن الانصاف لبواكيري ان اذكر القارىء بانني فُطمت عن العربية وديارها وأنا في السادسة عشرة من عمري. وبقيت لسنوات طويلة بعد ذلك ادرس واطالع في لغات لا قرابة بينها وبين لغة الضاد ، وأعيش في بلاد تفصلها عن الاقطار العربية محيطات وقارات . فلا عجب اذا استبدت القوالب الفرنجية بذوقي الى حين فسحت اولى كتاباتي — من حيث القالب في الاقل — بمسحة غير يعربية . إلا ان هذه المسحة أخذت تتلاشى شيئاً فشيئاً كلما عادت الصلات فتوثقت بيني وبين العربية وابنائها .

والى القارىء رأيي الصريح في الكتب التي ذكرت :

الآباء والبنون : هي مسرحية كتبتها في ثلاثة اسابيع اثر تخرجي من الجامعة سنة ١٩١٦ . وقد نشرتها مجلة « الفنون » في اعداد مسلسلة ، ثم اصدرتها كتاباً عام ١٩١٧ . ونفدت طبعتها الاولى من زمان . فما فكرت في اعادة طبعها من غير ان اجري فيها الكثير من التحوير والتعديل. وخشيت إن أنا تناولتها اليوم بقلمي وفكري وذوقي ان تخرج من يدي ولا نسابة بينها وبين الاصل اكثر من الاسم . فالحوار — فصيحه وعاميه — طويل . والفصيح منه لا يخلو من المسحة الاجنبية التي حدثتك عنها. وضننت بباكورتي تغدو بين مؤلفاتي اسماً لغير مسمى . فكان من ذلك كله، ومن الحاح نفر من اصدقائي وقرائي ، ان عدت فأصدرت في العام الماضي طبعة منقحة منها. واليك فقرة من المقدمة التي وضعتها لتلك الطبعة :

« إلا انني ، وهذه الرواية محصية في عداد مؤلفاتي، وموضوعها ما نصلت جدته بعد ولن تنصل ، وفيها من دقيق التحليل والتصوير ما يشفع بأماكن الضعف فيها ... عدت فألقيت عليها نظرة سريعة . فحذفت وأضفت من غير ان امس جوهر الموضوع، او اغير في تصوير الاشخاص ومساق الحوادث . وما شئت ان اتمادى في التغيير والتبديل مخافة ان تخرج الرواية وكأنها مخلوق جديد ... »

وهكذا ترى انني ما حكمت على هذه الباكورة المتواضعة بالاعدام . فهي ، في نظري ، ما تزال حرية بالبقاء . وأنا راض بها شاهداً لي او علي يوم الحساب .

الغربال : لا شك في ان هذا الكتاب مهد السبيل للنقد الفني وللنهضة الادبية الحديثة. وكان له اثر مشكور في تكوين الذوق الادبي عند الاجيال الجديدة . وقد اعيد طبعه حتى اليوم ثلاثاً . وقريباً يشهد طبعته الرابعة . وهو امتن عبارة ، وابعد غوراً من سالفه . ولو شئت اليوم ان اعيد النظر في مقالاته لما بدلت في بعضها حرفاً ، ولسكبت الآخر في قوالب جديدة . إلا انني آثرت ان يبقى على ما كان في طبعته الاولى . وأنا ، وان تغيرت اليوم نظرتي الى النقد والناقدين، لا ازال عند الكثير من الآراء التي ابديتها في (الغربال) حول الأدب واللغة بوجه عام، وحول بعض الكتاب والشعراء الذين تناولهم الكتاب بوجه خاص .

لقد مر اربعون عاماً بالتمام على المقال الاول الذي كتبته في النقد وضمنته فيما بعد الى مقالات (الغربال) . وكتاب من هذا النوع يعيش اربعين حولا ولا يصاب بتصلب الشرايين ، كتاب لا يحق لمؤلفه ان يندم على تأليفه .

المراحل : في (الغربال) — وهو كتاب نقد صرف — ومضات اذا تفحصها الناقد الحذق تبين منها الاتجاه الذي كان محتوماً ان تفرضه على طبيعتي في المستقبل. وهذا الاتجاه بدت بوادره في مقال (ثلاثة وجوه) و (موعظة الغراب) وغيرهما من المقالات التي يحتويها كتاب (المراحل) والتي كتبت جميعها في المهجر ونشرت في لبنان على اثر عودتي اليه عام ١٩٣٢ . و (المراحل) عندي بمثابة الحادي لقافلة المؤلفات التي وضعتها بعد أوبتي من هجرتي . ولأن له مثل تلك القيمة في حياتي ما شئت ان اغير فيه شيئاً عندما طبع للمرة الثانية . ولا اعني ان لا مجال للتحسين في سبكه ونهجه . وأعني انه بناء قائم بذاته . فمن الخير تركه وشأنه .

كان ما كان : هذه مجموعة قصص كتبت الاولى منها وهي (العاقر) عام ١٩١٥ والاخيرة وهي (ساعة الكوكو) عام ١٩٢٥ . والمجموعة اليوم في طبعتها الثالثة . وهي ، على ما يبدو ، لا تزال تماشي اذواق القراء، وتماشي الزمان على خير حال. ولا بد لي من الاعتراف بانني لو تناولت بعض قصصها اليوم لغيرت في سبكها وهندامها . إلا انني أوثر ، اكراماً للتاريخ ، ان ابقي القديم على قدمه ، إلا حيث يصبح ذلك القديم قذى في العين وثقلاً في الاذن ، وعثرة للفكر ، ومتعبة للقلب . وليست اي القصص في (كان ما كان) من هذا النوع .

همس الجفون : وهذه مجموعة شعرية ضمنتها كل ما نظمته بالعربية مع ترجمة نثرية لبعض منظوماتي الانكليزية . وأقدم قصيدة فيها هي (النهر المتجمد) . فهذه نظمتها اولا باللغة الروسية سنة ١٩١٠ وكنت لا ازال طالباً في بلاد الصقالبة حيث الانهار تتجمد في الشتاء . وقد ترجمتها الى العربية في نيويورك عام ١٩١٦ . فكانت شبه فتح جديد في عالم الشعر العربي . وتلتها قصيدة (أخي) فتناقلتها الصحف في المهجر وفي دنيا العروبة .

تنهج المجموعة نهجاً جديداً ان من حيث تعدد القوافي في القصيدة الواحدة،

الآداب تستفتي

« ما رأيكم في مؤلفاتكم »

انه سؤال لا يخلو من احراج ؛ ولكننا نرجو ألا يحول ذلك دون الاجابة عنه

او من حيث تزاوج الاوزان ، او من حيث الموضوع. ففيها الغزل-ولكن من غير ذكر الخدود والنهود، والعيون والجفون، والوصل والصد، والعقاب والعذاب . وفيها الفرح – ولكن بدون الرقص والقهقهة . وفيها الحزن – ولكن بغير التفجع والدموع . وفيها الفلسفة – ولكنها فلسفة تساوقهـا الموسيقى ، ويلطف من جفافها تعاقب الظلال والانوار والالوان . وقد احسن محمد مندور في كتابه (الميزان الجديد) اذ اطلق على هذا النوع مـن الشعر اسم (الشعر المهموس) . فهو لا يصخب ، ولا يضج ، ولا يتبجح ، ولا يلعب بالشموس والاقمار لعب الاولاد بالأكر . بل يسير الى هدفه سير الجدول المطمئن ، الهادىء الى البحر .

لست اجهل ما عندنا اليوم من «مدارس» شعرية . وكلها يقول لك بمنتهى الوقاحة : هكذا يجب ان يكون الشعر. مثلما لا اجهل ان هنالك شعراء لهم من سرعة الخاطر ، وجودة السبك ، ورشاقة الاداء ، وقدرة التلاعب بالألفاظ والقوافي أضعاف ما لي . إلا انني ما نشرت (همس الجفون) لأقول للناس : « هكذا يجب ان يكون الشعر » . ولا لاباهي ببراعتي في التلاعب باللغة والاوزان والقوافي . ونشرتها واثقاً من ان طريقها لن ينتهي عند هذه الساقية او تلك الأكمة من سواقي الازياء الشعرية وأكماتها .

ذلك هو رأيي في كتبي السابقة . أمـا الرأي الاخير – والأصح – فللزمان وحده .

جواب الآنسة نازك الملائكة

ماذا يمكن ان يكون رأي شاعر في ديوانين له صدر آخرهمـا منذ خمس سنوات ؟

الأمر فيما أرى يتوقف الى حد كبير على مدى التطور الذهني والنضج العاطفي الذي اكتسبه الشاعر في السنوات التي تلت انتاج هذين الديوانين . فاذا كانت ثقافته ما زالت نامية،وحواسه الجمالية سائرة الى الاتساع والاقتراب من الدقة ، كان لا بد ان يعدل هذا احكامه على شعره السابق اجمالا فيحيد بها عن الرضا . وقد يدخل فيها شيئاً من القلق والميل الى اعتبـار القصائد اعمالا غير ناضجة .

ولعل هذا هو السبب في موقفي الحـالي من شعري في « عاشقة الليل » و « شظايا ورماد » فأنا الآن املك قدرة كاملة على معاملتهما معاملة موضوعية خالصة وقد أتناولهما بالنقد الشديد في كثير من قلة الاكتراث ، وكأنهما لم يشغلا حياتي الى آخر حماسة فيها سنوات طويلة . ولم يكن هـذا البرود الموضوعي في وسعي يوم كتبت القصائد ، فقد كنت اذ ذاك اعيش في حدود المقدرات التي انتجتها وحشدت لها قواي الذهنية والعاطفية جميعاً .

وقد يلوح موقفي هذا مناقضاً لما يعرف من جنوح المرء الى تبرير أعماله وتنزيهها عن الخطأ والضلال،فالمرء لا ينتقد نفسه على اعتبار انه يملك تصحيح موقفه اذا اراد ، وهذا هو القانون . على ان حالتنا هذه لا تخرق القاعدة الا على صورة ظاهرية . فمن الذي يوجه النقد في حالتي ؟ أهي عاشقة الليل تنقد عاشقة الليل ؟ كلا . لأن عاشقة الليل بعواطفها وافكارها وكآباتها قد مضت مع عـام ١٩٤٧ وانا الآن انسان آخر يكاد لا يرتبط بالفتاة الأخرى الا بالذكرى . والزمن قد اضاف الى عاشقة الليل اضافات واسعة عميقة في جهات مختلفة فغير طباعها وملأ ذهنها بثقافات جديدة واغنى حياتهـا الداخلية بمئات الخبرات والتجـارب والصور ، ورسم ونحت حتى صنع بضعة اشخاص في مكان الفتاة القديمة التي عاشت سنة ١٩٤٧ .

ومن بين هؤلاء الاشخاص المتعددين في داخل النفس ينبري واحد يساط احكامه على الواحد السابق في برود وقلة اكتراث . وهذا الشخص الجديد يعد نفسه اقرب الى النضج من الاشخاص السابقين ، لأنه يعلم أية تجارب قد مرّ وأية امتدادات جديدة قد اكتسب .

وهكذا يبدو ان الزمن هو الذي يصنع علاقاتنا بالاشياء ، وان الحقيقة نسبية الى حد كبير . فما نظنه اليوم مثلاً عالياً للجمال قد يصبح خلال السنين القادمة فجاً في نظرنا . والأمر يتوقف على مدى نمونا وحيويتنا ونضجنا .

ان اكداس الأفكار والتجارب والمواقف التي تضاف الى حياتنا تمنحنا قمماً جديدة نشرف منها على الاشياء ، فتتغير نظرتنا الى الوجود ، ونكتسب آراء وحماسات جديدة وتتسع النقطة التي تربطنا بالموضوعات، وهذا هو الذي يمنحنـا الحرية في نقد انفسنا نقداً موضوعياً ترتفع فيه درجة حساسيتنـا بعيوبنا واخطائنا .

جواب الاستاذ سلامة موسى

ألفت نحو خمسة وثلاثين كتابا . وهـذا غير اكثر من اثنتي عشرة سنة اصدرت فيها (المجلة الجديدة) . وغير مجلات اخرى اسبوعية منها (المستقبل) سنة ١٩١٤ . ومنها (المصري) سنة ١٩٣٠ .

ولست راضياً كل الرضى عما ألفت من كتب او اصدرت من مجلات.وذلك لأني كنت مقيداً بقوانين تحظر حرية الفكر.بل كذلك كنت هدفاً لاضطهاد المستبدين والمستعمرين الذين كانوا يمنعون طبع مؤلفاتي أو يخطفونهـا من المكتبات او يعتقلونني .

وهناك كثير من الموضوعات الثقافية والانسانية كنت احب أن اثيرهـا واؤلف عنها ولكني نكصت ازاء هذه القوانين وهؤلاء الانذال مـن المستبدين والمستعمرين .

وكذلك يجب ان اعترف ان الموجات الرجعية التي ظهرت منذ نحو عشر سنوات في مصر ، وهي التي اتخذت ايضاً اسلوب العنف والبطش بدلا مـن الاقناع والجدل ، هذه الموجات قد جعلتني اتردد كثيراً في التأليف الحر .

فقد اعتقلت في ١٩٤٦ بتهمة الشيوعية . وفي يوم الجمعة الماضي أي ٢٥ من ديسمبر ١٩٥٣ اتهمني الدكتور طه حسين في جريدة الجمهورية بانيشعوبي أي اني اكره العرب . وذلك لأني قلت ان الادب العربي القديم هو ادب الملوك والامراء وليس ادب الشعب ، ادب الترف وليس ادب الكفاح .

وليس سهلا على الكاتب المصري ان ينتج اذا كان يتهم في السياسة بالشيوعية وفي الادب بالشعوبية . ولم يبق بعد ذلك الا الاعلان باني منبوذ .

ومع كل هذا استطعت ان اؤلف بعض الكتب الحسنة. ولكن كان يمكن ان تكون احسن مما هي لو اني كنت قد وجدت المناخ الحر الذي لا يعارض الشرف والنزاهة والانسانية .

وقد كان مناخنا ، بحكم المستعمرين والمستبدين ، يعارض كل هذه الفضائل ويدعو الى الرذيلة والخسة والنفاق في الأدب والصحافة .

لقد ألفت كتابي « تربية سلامة موسى » وهو طراز في أدب الترجمـة الذاتية . كتبته باحساس العقل وتفكير القلب عن حياتي ومحاولاتي في تربية نفسي . وظني ان المثقفين قد انتفعوا منه . وربما يكون هـذا الكتاب أحب الكتب الي .

ولكن انفع الكتب للقراء هو « نظرية التطور وأصل الانسان » . فأني ألفته عن قصد وهو أن أحطم به الغيبيات التي تفصل بين المسلمين والمسيحيين واليهود . وظني اني نجحت في ان اقطع بعض الامتار في الرحلة الطويلة الى الهدف الاخير نحو ايجاد مجتمع عصري وقيم انسانية .

وأنا أعد نفسي ، كما وصفني صديق ، باني « سكرتير الحضارة الاوربية »

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

في مصر . فأنا ادعو اليها . ولكني لا اعمى عما فيهــا من توحش واستعمار واستغلال .

أنا ادعو الى الحضارة الاوربية في نظام اشتراكي . ولكني لم اؤلف كتابا في هذا الموضوع لأن المناخ الذهني لم يكن ليسمح لي بذلك . واعتقادي اني مستطيع اخراج هذا الكتاب بعد سنة او سنتين .

ولكني ارجو القراء ألا يفهموا اني كاتب ناجح،مقروء مثل اولئك الكتاب الذين تباع مؤلفاتهم بعشرات او مئات الالوف في كربلاء . او اولئك الذين مدحوا فاروق وقبلوا يديه فنالوا الجوائز والالقاب والاموال .

ولست آسفاً على هذا . فاني كاتب يساري أي معارض للعصر الذي اعيش فيه والذي احاول ان أغير عاداته – عادات العيش وعادات الذهن معاً .

لقد ذكرت اثنين من مؤلفاتي . اما الباقي فأتركه لحكم القراء .

جواب الاستاذ ذوالنون ايوب

ما اخطأتم عندما ذكرتم في رسالتكم ان السؤال لا يخلو من احراج ، بل والأصوب ان تقولوا بانه محرج كل الاحراج . فما عسى ان يقول كاتب عن كتبه وآثاره ؟ أيتواضع فيقول انها لا شيء ؟ أم يتبجح فيدعي انها كل شيء ؟ وتسألني أيها الاستاذ عن كتبي ، أو لدي كتب حقاً ؟ لا ريب في اني قد نشرت ما يقارب الاثنتي عشرة مجموعة من الاقاصيص بعضها يضم ست اقاصيص وبعضها عشراً ، وقصتين طويلتين يمكن أن تسميهما كتيبين ، ونشرت غير ذلك عدداً كبيراً من المقالات والآراء في مختلف المجلات والصحف قد تكوّن كتاباً محترماً ، حجماً ، لو جمعت. فما عسى ان أقول عن كل هذا عندما اسأل مثل هذا السؤال ؟ الحيرة لا تجدي ولا مناص من الجواب . على ان كل ذلك لا يمنعني من ان اتوخى الصدق في الجواب، شأني في كل بحث اسطره ، أو قصة اضعها، او جواب على سؤال. ولنبدأ بالحافز الذي دفعني الى الكتابة، فأقول انــه دافع اجتماعي بحت . واليك قصة تورطي بانخراطي في زمرة الكتاب . لقد كانت المواضيع العلمية تستهويني في دراستي المدرسية ، وهذا ما دفعني الى تدريس الرياضيات في دراستي العالية. ولكنني كنت بنفس الوقت مولعاً بالأدب ، وبقسم القصة بصورة خاصة ، فكانت قراءة الكتب الادبية والقصصية كل ما يشغل وقت فراغي من يوم ان تعلمت القراءة والكتابة ، باللغتين العربية والانكليزية . ولقد كنت كثير الملاحظة والانتقاد لكل ما يمر بي في حياتي اليومية . وقد حدث في حياتي في الوظيفة ان اصطدمت ببعض الجهات الحكومية اصطداماً نبهني ، بل ايقظني ، واقنعني ان الكثير مــن المتناقضات في المجتمع وفي منطق رجال الحكم يرجع الى عوامل جذرية تكاد تنظم كل نواحي الحياة عندنا ، فأثارني ذلك وأوجد فيّ الرغبة في التعبير عن هذه الثورة ووجدتني فجأة وبصورة غير اختيارية تقريباً ، أعبر عن آرائي وخلاصة تجاربي وانتقاداتي في كتيبات رخيصة الثمن ، سهلة التداول ، قريبة الى الافهام ، فيها ما يغري على القراءة. وهكذا كان من الطبيعي ان اسجل انفعــالاتي وانطبــاعاتي وتمنياتي وآرائي باسلوب قصصي فيه متعة وفائدة، وهذه الاقاصيص لا تتناول افراداً بل نماذج وحالات عامة .

وكان شعاري في كل ذلك الصدق ، اولاً ، الى حد التعرض للخطر ، والامانة ، ثانياً ، الى درجة ان توهم بعض النــاس ان المقصود بما اكتب اشخاص معينون بالذات ، حتى استعار بعضهم اسماء قسم من شخصيات قصصي فأطلقوهــا على أناس متنفذين معروفين ، فجعلوني محط نقمتهم . والبساطة والوضوح وقوة الايمان ، ثالثاً ، الى حد التأثير العميق في نفوس عدد لا يستهان به من القراء ، بل في نفوس كل من قرأها تقريباً ، ولست اتبجح اذ اقول ان رائدي كان ، وما زال ، حسن النية والشعور بالواجب كفرد يعيش في مجتمع . فما استفدت ممـا كتبت ، لا مالاً – هذا اذا لم اقل باني خسرت بسببها مالاً -- ولا مركزاً ، لأن السلطات صارت تنظر الي بحذر شديد ، مما جعلني في مؤخرة اقراني ورفاقي في الخدمة . أما المتاعب فحدث عنها ولا حرج ، وتوجت هذه المتاعب بالضجة التي اثيرت حولي .

فقد قال أناس : هذا رجل يقحم نفسه في غير اختصاصه ، وقال آخرون هدام ماهر يعرف كيف يتجنب الخطر ، وقال البعض وصولي يطلب الشهرة، وأخيراً توهم بعض السذج من المتأدبين بأني اتبوأ عرشاً : فأرادوا ان ينزلوني عنه . فاستعان بعضهم بالشتم والسباب، والتجأ آخرون الى التفلسف والتحذلق والدعاوى الطويلة ، ووجد قسم منهم ضالته بالنقد المستمد من مبادىء بعض الاتجاهات المنحرفة في الفنون الحديثة . أن بعض هؤلاء النقاد يقيسون فنون الادب بمقياس فنون التصوير والموسيقى ، ناسين ان للادب مجالات اوسع لأنه لغة المنطق والعقل والفكر ، فاذا ما ولد الأدب فكرة عند القارىء فلأن ذلك من ميزاته ، واذا ما وجد فيه موضوع فلأن ذلك من حسناته . وقد غالى بعض هؤلاء النقاد الى حد ان حتموا على الاديب الخلو من الاتجاه السياسي ، ناسين ان الأديب بل والمصور والنحات والموسيقار ايضاً يتكامل بتكامل ثقافته ، وأن من أهم نقائص المثقف ، في الوقت الحاضر ، وفي كل حين ، ألا يعلم الى اين يسير هذا العالم الذي هو احد افراده ، ولا يدري ما يضر الدنيا وما يفيدها ، فتراه يتجاهل فلسفة المبادىء والمذاهب السياسية ، بدعوى الترفع والسمو . لقد ذكر سلامة موسى في جواب على استفتاء نشر في هذه المجلة ، ان الاديب لا يكون انسانياً اذا لم يكن اشتراكياً. فتعجب ناقد معروف من هذا عجباً كبيراً ، تعجب ان يقول ذلك كاتب كبير كسلامة موسى . أما انا فأتعجب الا يقول ذلك رجل كسلامة موسى ، ما دام يسمى كاتباً كبيراً . ان الفنان غير الموجه لا يساوي اكثر من منظر عابر خال من الحكمة والعقل ، وان المعاني وما تستهدفه من سمو هو ما يخلد الفنان . ان الاساليب تتغير وتفنى ، ولكن الآراء الصائبة هي الاحجار في بناء الحضارة في العالم . والفنان الذي غايته المتعة المجردة والتسلية الفجة ، لا يختلف كثيراً مــن مرقص قرد او دب . واحب ان اذكر بأني اتمنى ان اكون من زمرة الفنانين الواعين،واني لسائر على الطريق بقدر ما تستطيع حملي قدماي . ولكني لن ابتعد عن فهم الجمهور بقصد التعالي والخلود ، ولا اريد ان أسف في التعبير الى حد الوقوع في فوضى اللغــة العامية بدعوى التصوير الصادق والتجدد . ولا اجمع بين هذين النقيضين بدعوى اتبــاع احدث الأساليب في الكتابة . لست إلا عنصراً في مجتمع منــاضل على قدر طاقته ، في سبيل حياة افضل ، بالأسلوب الذي يحسنه ويشهد الله اني لا اروم شهرة او خلوداً ، وانما الأعمال بالنيات والسلام .

جواب الدكتور عمر فروخ

تنقسم كتبي قسمين رئيسيين: الكتب التي قصدت تأليفها اقتناعاً بوجهة نظر او بعد درس خاص ، وهي : ابو تمام – حكيم المعرة – اخوان الصفا – ابن باجه – التصوف الاسلامي – التبشير والاستعمار في البلاد العربية . ثم هنالك كتب دعتني الى تأليفها مقتضيات التدريس . من هذه الكتب : الحجاج بن يوسف – عمر بن ابي ربيعة – الرسائل والمقامات – احمد شوقي – ابن خلدون – الفارابيان – بشار بن برد – ابن طفيل وسواها .

اما كتب القسم الاول ففيها جهد خاص : إن منها ما اقتضى سنتين مــن العمل المتواصل ككتاب (ابو تمام) وكتاب (اخوان الصفا) ؛ وبعضها احتاج الى عشر سنوات من العمل المتقطع مثل كتاب (التصوف الاسلامي)

– التتمة على الصفحــة ٧٨ –

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.co

السعودية
علامات في النقد
العدد رقم 44
1 يونيو 2002

رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معجب العدواني

تعددت الدراسات النقدية في العالم العربي التي جعلت نصب عينيها مناهج حديثة تسعى بها إلى تحقيق شعرية النص الأدبي. ولما كانت التناصية، في صورتها الحديثة، من أبرز المنطلقات للدرس النقدي الحديث فقد تضمنت دراسات شتى مظاهر من العود إلى الثقافة العربية رغبة في تجذير هذا المصطلح في الوعي النقدي.

أثمرت هذه المحاولات الجادة لتكريسه بإنجاز نقدات تتلمس الشبيه إجرائياً أو المماثل اصطلاحيا لتلك الرؤى النقدية من مصادرها المختلفة، وهي مصادر لم تكن كتب الأدب العربي القديم سوى الجانب اليسير منها. ذلك ما يتجلى بوضوح لدى سبر أغوار التراث العربي، إذ يتكشف مدى اشتمال هذا الموروث على ملامح كان منها - على سبيل المثال - المنجز التاريخي والفقهي وغير ذلك من العلوم، وهي التي تلمح إلى أن العرب كانوا على وعي بشظايا هذه الظاهرة التي عنوا بها في الدرس القديم.

مع بداية الثمانينيات بدأت بواكير الالتفات النقدي العربي إلى مصطلح التناصية بعد الانتشار السريع لمفهوم الحوارية الباختيني مع إرهاصات تكونه مع الباحث الروسي (ميخائيل باختين: M, Bakhtin) الذي وسع مفهوم الحوار في الرواية في سعيه إلى البحث عن مكونات الرواية النصية في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة، وقد رأى أن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع الأجناس التعبيرية الأدبية منها كالقصص والأشعار والقصائد والمقاطع الكوميدية، وغير أدبية كالدراسات العلمية أو الدينية وغيرها، ولذلك فهو ينتهي إلى الرواية بوصفها نوعاً أدبياً مازال قيد التشكل.

وكانت البلغارية (جوليا كريستيفا: J, Kristeva) أول من ابتدع هذا المصطلح في دراساتها النقدية بين سنتي 1966 و1967م، مع أنها أشارت إلى استعارتها له من باختين إذ اعترفت بفضله في التنظير النقدي له في إطار الشكلانية الروسية، بينما كان بارت وكريستيفا يستعملان هذا المصطلح في سياق نظري عام متصل بالكتابة النصية.

ثم توالت الجهود التي فعلت هذا الحقل عند الناقد الفرنسي (رولان بارت: R, Barthes) الذي أثرى هذا المصطلح في دراسات كانت إرهاصات بتبلوره في الثقافة الغربية في عام 1973م ولاسيما في كتابه (لذة النص)، وتعد دراساته إحدى أبرز علامات تبلوره في الثقافة الغربية. وأخيراً حاول الفرنسي (جيرار جينيت: G, Genette) أن يحول هذا المصطلح إلى منهج بعد أن جمع أطرافه وفصل القول فيه، وذلك باعتماده على جهود سابقيه في كتابه (أطراس: Palimpsestes)، وهو الكتاب الذي نقل فيه موضوع الشعرية، وقام فيه بمحاولة لجمع شظاياه ونثاره.

وكان لازدهار الحركة النقدية في النقد الغربي وتنامي الجهود حول التناصية أثرها الإيجابي في النقد العربي، فقد تضاعفت الجهود العربية في إثراء هذا المصطلح عبر النقل والترجمة من اللغات التي نما فيها. وفي ظل هذه المتابعة الحثيثة أنتجت دراسات نظرية كثيرة، وأنجزت دراسات تطبيقية على نصوص أدبية مختلفة، وخصصت دوريات نقدية أعداداً خاصة لمعالجته، فقد خصصت دورية (ألف) القاهرية للتناصية عددها الرابع في 1984م، كما أسهمت مجلة (الفكر العربي المعاصر) بعدد خاص عن التناصية في عددها الصادر في كانون الثاني 1989م، وكان ممن كتب في هذا العدد (عبدالوهاب ترو) عن مصطلح (الإنتاجية) عند كريستيفا مستعرضاً بعض الجهود الأخرى لباختين وجينيت.

إلا أن هذه الجهود قد اتخذت مسارين اثنين: يتمثل الأول في

الاقتصار على معالجة المصطلح وتطبيقاته في صورته الحديثة دون العود إلى النقد القديم، ويسعى الثاني إلى استلهام ملامح من النقد العربي في ضوء هذا الإنجاز الجديد، لكن هذا الاستلهام لم يكن على هيئة أو صورة واحدة إذ بدا في صور افترضناها موضوعاً لهذه الورقة مع ضرورة الالتفات إلى طريقتين اثنتين لهذا الاستلهام وتتمثلان في النقدات المضمنة أثناء التناولات النقدية، أو المعالجات العامة للموضوع ذاته في البحوث والدراسات.

لم تظهر الخطوات الأولى في هذا التناول النقدي الحديث على استحياء ولكنها بدت على جانب كبير من الأهمية، إذ تم إنجاز التكريس لهذا المصطلح من زاوية أو زوايا معينة كان لها تأثيرها على الدراسات اللاحقة، ما جعل بعض الباحثين يشيرون كثيراً إلى سوء الفهم له وطريقة تلقيه في ثقافتنا العربية، واختلاف صورته لدينا عن صورته في منابعه الأولى.

ومع أن هذا التساؤل له ما يبرره إلا أن هؤلاء لم يلتفتوا إلى أن سوء الفهم للتناصية لم يكن مؤطراً في حدود الأرض العربية، بل تجاوزه إلى الأرض الأولى التي تنامى فيها هذا المصطلح. فالنقاد الغرب الذين تداولوه تنوعت وجهات نظرهم.

لقي هذا المصطلح عدداً من الاختلافات المنهجية وكثرة التعاريف منذ لحظة انطلاقه مع رؤية كريستيفا، وذلك لكثرة الأقلام التي تلقفته في النقد الغربي فأشاعت فيه التعدد غير النهائي. إن هذا الاختلاف والتعدد يمكن أن يقرأ في الجانب الإيجابي الحسن إذ يتوضع في جانب من (الثراء غير النهائي) الذي صاحب المصطلح، ويبدو ذلك أمراً طبيعياً إذا عرفنا أن من أبرز ملامح هذا المصطلح في ذاته اللانهائية وعدم البراءة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وربما يتفق هذا العرض مع ما ألمح إليه (مارك أنجينو) أحد المنظرين لمصطلح التناصية من أن المسألة ليست في معرفة ماذا نعني بالتناصية لكن : فيم تستخدم ؟ لأي شئ يصلح التناص أو يستعمل، وهل جدواها مرتبطة باللحظة التاريخية. إنه أداة نقدية تسمح لنا بإثارة إشكالية نقدية وفكرية أكثر منه مفهوماً محدداً بدقة[1].

أما حين نلج إلى الجانب السلبي للتجربة فسنعود إلى إشارة أخرى مرتبطة باتهامات كثيرة للمصطلح، فها هو أحدهم يؤكد على وصف التناصية بأنها «مصطلح أسيء فهمه منذ ذلك الحين إذ كان مستعملاً ومنتهكاً كثيراً على جانبي المحيط الأطلسي، إذ ليس له علاقة ما بأمور التأثير لكاتب على آخر، ولكنه إبدال موضع أو أكثر من أنظمة الإشارات إلى موضع آخر»[2] وسنعجب حين نعلم أنه يتصل برأي أحد المتابعين في الغرب لهذا المصطلح، وهو (ليون روديبه) مترجم كتاب (الرغبة في اللغة) لجوليا كريستيفا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهناك رأي آخر يتوافق مع سابقه في أن التناصية التي دعت إليها كريستيفا «مصطلح أسيء فهمه، فهو لا يحيل إلى إسناد مرجعية الكتاب إلى الكتب الأخرى، ولكنه يشير إلى تداخل الاختراقات في الممارسات الدلالية»[3].

وإذا أعدنا النظر إلى الجانب الآخر مرة أخرى سنلمح ما أشار إليه (مارك أنجينو) الذي عد ترجمة ما كتب عن التناص عن مدرسة (تارتو) إلى الفرنسية سبباً في التعدد غير المجدي لهذا المصطلح. وبينما حمل النقد العربي هذا العبء أضيف إليه أعباء أخر، وهي تتمثل في صورة المصطلح في التراث النقدي. ما أسهم في إنتاج ذلك التعدد بوصفه وجهاً إيجابياً في الدرس النقدي، إذا سلمنا أن البحث النقدي لا تعنيه

ولا تعوقه على الإطلاق التعريفات الكثيرة والمتعددة وغير المتجانسة لمصطلح التناص، بقدر ما تعنيه المناهج التي أولت وجود التناص في النص[4].

لذلك كله كان التساؤل بعد هذه التوطئة التي تؤكد على بعض مسارات الرؤى المتعددة المنبثقة من مراجعة التناولات النقدية الحديثة، وكان السعي إلى إجابة أو إجابات بشمولية لا تقف عند دراسة أو أكثر، ولكنها تتناول التناصية في ضوء إعادتها إلى حقول نقدية من الموروث العربي، وعلى أي المستويات تتم بلورتها في مهاد هذا التساؤل المقترح: كيف ارتحل النقاد العرب المعاصرين بمصطلح التناصية إلى بعض الحقول النقدية العربية القديمة؟ وكيف نقرأ آثار تلك الرحلة؟

لن تهدف هذه الورقة إلى منح إجابات جاهزة حول اشتمال النقد العربي القديم على مصطلح يحقق شعرية النص الأدبي كالتناصية، وإمكان التشاكل أو الاختلاف، ولن تعطي أحكاماً نقدية فيما يتصل بآراء استلهمت تلك المفاهيم القديمة، ولكنها ستتضمن محاولتين اثنتين:

الأولى: استخلاص الاتجاهات النقدية الحديثة حول تلك المفاهيم النقدية التي يمكن أن تحمل ملمحاً أو ملامح من التناصية. **والثانية**: إنجاز قراءة جديدة تتوسل إلى الشمولية في تناولها، وتأمل أن تضع أسئلتها الأولى أمام هذه المفاهيم والرؤى.

حقول قديمة برؤى حديثة

يتضمن القسم الأول من هذا البحث تلك النقدات التي تشير إلى الأفكار النقدية العربية في حقولها القديمة، وهي المفاهيم التي رأى بعض النقاد العرب المعاصرين أنها تتقارب بصورة ما مع حقل التناصية النقدي

مع انبثاق مصطلحات أكثر فاعلية من فضاءات هذا الحقل، إذ تضاعف عدد دارسيه وتزايدت مصطلحاته ليبدو المفهوم الأكثر ملاءمة لتحقيق شعرية النص. وقد تنوعت الحقول النقدية التي رآها نقادنا تتصل بالتناصية، فكانت مفاهيم السرقات والمعارضات الشعرية والاقتباس والتضمين والحفظ الجيد من المفاهيم المتداولة في الدرس النقدي .

أ) السرقات الأدبية:

أعاد أغلب النقاد العرب المعاصرين إلى السرقات الأدبية وهجاً نقدياً جديداً،بعد أن حظيت بهذا الوهج في النقد القديم عند نهوضها كفكرة لها ظروفها وملابساتها، أو لعلهم تناولوها في إطار من المفاهيم الأخرى وكأنهم يسعون إلى إعادة زراعة حقل مهجور بآليات حديثة وصالحة لمعالجته. إن الآراء التي تناولت السرقات الأدبية لكونها جذوراً أو أصولا للتناصية كان لها من الشيوع ما أوحى، أحياناً، بتطابق تام بين التناصية والسرقات، ويكاد يجمع أغلب من تناول التناصية في علاقتها بموروثنا النقدي على أن السرقات تحمل صلة ما مع التناصية. من هنا كانت الحاجة إلى استعراض هذه الرؤى والأفكار في مستوياتها المختلفة:

1) السرقات الأدبية عبر مصطلح التناصية وتصحيح الرؤية القديمة:

ظل النظر إلى السرقات الأدبية وغيرها مما أشار إليه نقدنا القديم بآليات جديدة هاجساً لعدد من النقاد المعاصرين، فهم يشيرون إليها بمنظورهم الحديث المنبثق من النظرية الحديثة. وتحظى هذه الرؤية بقبول عند أغلب الدارسين مع اختلاف مشاربهم، وممن أشار إلى ذلك عبد الله الغذامي الذي عرض لمصطلح التناصية بعده «نظرة جديدة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات، أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم»[5]. ويبدو فعل التصحيح المقترح في هذه الرؤية متصلاً بجانبين اثنين أحدهما التحول من الأحكام الأخلاقية التي كانت سائدة ورمت

بظلالها على السرقات الأدبية مع كون بعض النقاد القدامى تباعدوا عن ذلك، والثاني يتصل برصد ملامح القديم بأداوت حديثة.

2. السرقات الأدبية بوصفها شبه نظرية قديمة تحتاج إلى إعادة البناء:

ومن أبرز هؤلاء الذين رأوا في السرقات الأدبية شبه نظرية تحتاج إلى إعادة البناء من جديد عبد الملك مرتاض الذي جعلها من أكبر القضايا النقدية التي يجب الاهتمام بها، وذلك بعد أن رآها فكرة تحتاج إلى صياغة جديدة وقراءة بأدوات تقنية جديدة. وختم بحثه بالإشارة إلى كون التناصية «تبادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخراة. وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية»[6].

وقد كان لمرتاض مراوحة في تصنيفه للسرقات من الفكرة التي ابتدرها في عنوانه مع - تأكيده عليها في أكثر من موقع - إلى النظرية التي عرض لها في بحثه، مندفعاً إلى ضرورة إقامة بناء جديد على أنقاض بناء السرقات «ولعل من أكبر القضايا النقدية، التي تصادفنا في التراث النقدي العربي أن تكون نظرية السرقات الشعرية التي كان معظم النقاد العرب القدامى قد تناولوها بشيء من التحليل. فما حقيقة هذه الفكرة التي يمكن أن ترقى إلى مستوى النظرية النقدية؟».

ومع اتفاق الدعوتين السابقتين للغذامي ومرتاض في كونهما تمثلان اقتراحاً لتحديث السرقات الأدبية إلا أنهما تفترقان في تصور كل منهما وموقف كل منهما في النظر إلى السرقات أولاً، ومن ثم إمكان التغيير وشموله. فقد كان مرتاض مندفعاً إلى ضرورة الإسراع في إيجاد الحل معتمداً على ضرورة الابتعاد عن (الخضوع والخنوع).

وقد أثار ما اقترحه مرتاض موقفاً نقدياً في عمل تال قدمه صالح الغامدي في الدورية نفسها بعنوان (تعقيبات وملاحظات على السرقات والتناص) اقترح فيه عدم الاندفاع وراء العواطف تحت شعار (سبقناهم)، ورأى فيه عدم توافق السرقات مع التناصية، ووصف محاولة مرتاض بأنها لم تكن ناجحة «لأننا نعتقد بأن النجاح لم يحالف الكاتب على الإطلاق فهناك فرق بين أن نستعين ببعض معطيات النظريات النقدية الغربية وبين أن ندعي سبقنا نحن العرب إلى اكتشافها بصورة أو بأخرى»(7).

لكن النظرة إلى السرقات الأدبية وغيرها بوصفها تناصاً كانت محور عمل آخر انطلق من ذلك المنظور لمرتاض يمكن أن ندرج ما عرض له محمد عبد المطلب في العدد الثالث من الدورية نفسها بعنوان (التناص عند عبد القاهر الجرجاني) وقد ذكر في دراسته تلك ملامح عامة كالاقتباس والتضمين والسرقات وملامح خاصة بالجرجاني كالتشبيه والاستعارة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

3. إهمال النظر إلى السرقات الأدبية:

تندرج في هذا المستوى الدعوات التي عدت ملامح من التناصية موجودة في الموروث النقدي القديم ولم تحدد السرقات ضمن تلك الأفكار الموجودة لدى العرب التي تتوازى مع التناصية. ومن أبرز هؤلاء صبري حافظ الذي أهمل السرقات تماماً عند تناوله للتناصية، مع أنه أشار إلى مفاهيم قديمة أخرى، لكنه عد معرفة الاقتباس والتضمين والمعارضة من التطلع إلى معرفة منجز العرب في هذه المسألة، إنها نظرة تحمل تأكيداً على التطلع والتأمل للاستلهام بعيداً عن التعامل معها كآليات أو إجراءات تكون التناصية. وقد رأى حافظ ضرورة العمل على الحوار الجدلي الخلاق بين هذه المنجزات الحديثة وإنجازات النقد العربي في عهوده القديمة»(8).

4. الدعوة إلى التمييز والفصل بين المفاهيم القديمة والحديثة:

ومن أبرز من دعا إلى ضرورة التمييز بين القديم والحديث محمد مفتاح، فقد خصص فصلاً في كتابه (تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص) وهو الفصل السادس الذي كان بعنوان (التناص) عرض فيه إلى التداخل الكبير بين التناص وبعض الحقول النقدية الأخرى مثل (المثاقفة) و(السرقات). ومع إشارته إلى إمكان التطابق في بعض الملامح للسرقات الأدبية مع التناصية إلا أنه يرى ضرورة التأكيد على «الدراسة العلمية التي تقتضي أن يميز كل مفهوم من غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط. على أن هذا العمل يقتضي دراسة مفصلة تتناول كل مفهوم على حدة وتتناول الظروف التاريخية والأبستيمية التي ظهر فيها. ويؤكد على أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح»[9].

وهناك رأي يوافق - إلى حد ما - هذا الرأي لرجاء عيد الذي يدعو إلى ضرورة التحليل المتأني لما يعرف تحت مصطلح السرقات لأن ذلك سيزيل ضبابا كثيفاً تتغيم بسببه حدود المصطلح ومدى صحته، وربما تنتفي تلك الريبة التراثية تجاه النصوص لا لنقع في خطأ النقد القديم تحت مصطلحه السابق السرقة، وإنما لتتبع تحولات تلك النصوص واستكشاف قيم تحركها وتوظيفها وما تضيفه في إعادة إبداع جديد وتشكيل مخالف[10].

5. السرقات والإجبار في ضوء التناصية:

التفريق بين السرقة والإجبار في النقد القديم في ضوء مصطلح التناصية كان من أبرز الملاحظات النقدية التي رصدها محمد بنيس في كتابه (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها) الذي درس فيه بنيات

الشعر العربي الحديث، ومع أن قراءته لتلك الحقول كانت مختصرة في إشارته إلى التفريق الذي أدركه العرب القدامى، فأشار إلى أن الشعراء والشاعريين فرقوا - في قراءاتهم المتفحصة - بين اللغة والأسلوب من جهة، وبنية الخطاب - أكان بيتاً أم قصيدة - من جهة ثانية. وهكذا أنزلوا الأولى منزلة السرقة، والثانية منزلة الإجبار الذي هو شرط أسبق في بناء الخطاب[11].

ب) المعارضات الشعرية:

كانت المعارضات الشعرية - لأنها أحد الحقول النقدية القديمة - مستنداً آخر ارتهن إليه بعض النقاد العرب في توافقه مع التناصية، ولكنها جاءت تالية في المرتبة بعد السرقات الأدبية، إذ نلحظ قلة الآراء التي تقول بالمعارضات ملمحاً قديماً للتناصية، وقد عرضنا رأي صبري حافظ في ذلك إذ عدها مشتركة مع الاقتباس والتضمين في حملها لتلك الملامح، ولكن هناك إشارات أخرى اقتصرت على المعارضات.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن ذلك ما لمح إليه عبد الرحمن السماعيل من توافق التناصية مع ظاهرة المعارضة الضمنية التي تأتي بشكل تلقائي بعيد عن قصد المعارضة الصريحة أو السرقة بسبب التداخل الشديد بين القنوات التراثية في أعماق اللاوعي عند الشاعر المتأخر. ويضيف السماعيل صورة لدعم اقتراحه في تطابق المعارضة الضمنية مع التناصية، ويعلل ذلك لأن ارتباط الشاعر بتراثه كارتباط أحد الأغصان في شجرة كبيرة ببقية أغصانها، فهو لا يستطيع أن ينفصل عنها مستقلاً بنفسه أو مبتعداً عن جذوره التي تربطه بغيره من الأغصان فيأتي حاملاً نفس السمات والملامح التي تحملها بقية الأغصان وإن اختلفت طولاً وقصراً[12]. ومن النقدات التي يوردها تلك الإشارة التي دونها الحاتمي عن دور تداخل الكلام في كلام العرب، فهو كلام «ملتبس بعضه ببعض، وآخذ أواخره من أوائله، والمبتدَع منه

والمخترع قليل إذا تصفحته وامتحنته. والمحترِس المتحفظ من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون آخذاً من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس، وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، وأفلت من شباك التداخل... ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره فقد كذب ظنه وفضحه امتحانه».

ينفي رجاء عيد في بحثه الذي أشرنا إليه أن تكون المعارضة الشعرية تناصية، معتمداً في ذلك، في استهلاله على رأي لكروتشه يدعو فيه إلى عدم المقارنة بين نص وآخر أو الموازنة بين عمل وعمل، وهو الذي حدد فيه إنه لا يجوز أن نقارن نصاً بنص أو نوازن عملاً بعمل، فليست كل معارضة يمكن أن تندرج تحت التناص. وأخرج بذلك أغلب معارضات البارودي وحافظ إبراهيم من هذا المصطلح.

ويمكن أن يندرج تحت ذلك ما رآه سعيد يقطين الذي وصف النقائض بين جرير والفرزدق خير مثال لمفهوم النصية الجامعة (Hypertextuality)[13]، و هذه العلاقة هي التي تصل بين نص أدبي (ب) ونص أدبي سابق (أ)، وهما يلتصقان ببعضهما. ويورد تركي المغيض العلاقة نفسها في دراسة عن شعر البارودي؛ بعد أن يحدد معاناة المصطلح في النقد العربي الحديث وذلك في تعدد الصياغات والترجمات التي شكلته عربياً، في عنوان بحث واحد جمع فيه التناص والمعارضات (التناص في معارضات البارودي)[14].

جـ) الاقتباس والتضمين

يقترح عدد آخر من النقاد الاقتباس والتضمين بوصفهما فكرتين تحملان الملمح القديم للمصطلح الحديث (التناصية)، ومن هؤلاء النقاد صبري حافظ الذي أشار نظرياً إلى ذلك. وقد عرض رجاء عيد للتضمين فيعده ألصق من غيره بالتناص وهو يراه حاملاً لوظائف عدة منها توثيق

الدلالة أو تأكيد موقف أو ترسيخ المعنى أو لمؤازرة نص رفضاً لمقولة أو نفياً لمعتقد وهو يستبعد الاستشهاد المجاني والتداعي الذهني من ذلك. ويختلف رجاء عيد عن سابقه لكونه قام بإجراء بعض الممارسات النقدية على نماذج من شعر أمل دنقل وصلاح عبد الصبور وغيرهما من شعراء العصر الحديث.

ويعدد أحمد الزعبي مصطلحات الاقتباس والتضمين والاستشهاد على أنها نماذج من التناص يستحضرها الكاتب إلى نصه الأصلي لوظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي سواء كان هذا التناص نصاً تاريخياً أم دينياً أم أدبياً ويسمي هذا النوع (التناص المباشر)، وهو الاقتباس بلغة النص نفسها التي ورد فيها، وضرب أمثلة من ذلك: الآيات القرآنية، والأحاديث والأشعار والقصص، أما ما يقتبس بروحه أو مضمونه عن طريق التلميح أو الإشارة أو الرمز فهم التناص غير المباشر[15].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن بعض الدراسات التي وسمت نفسها بالقراءة التناصية التي ارتكنت إلى الاقتباس في النص المقروء، ما أدى إلى إلغاء وظيفة التناصية بوصفها قراءة متكاملة للنص، لا تميل إلى التجزئة أو الاقتباسات الظاهرة التي يشملها النص قدر توظيف ذلك كله في إطار نصي مقترح يتضمنه نص آخر.

د) الحفظ الجيد

كان لمرتاض إشارات أخرى في بحثه الذي عرضنا له سابقاً عن السرقات والتناصية مثل إشارته إلى المصطلح الذي ذكره القاضي الجرجاني (لطيف السرق)، وإشارته إلى (الحفظ الجيد لابن خلدون). وفي مقدمة ابن خلدون تتبلور تلك الأفكار السابقة، وتتجلى بصورة أكثر

دقة، حيث يصدر آراء نقدية هامة تتسم بالجدة، فقد أكّد على(ثقافة الشاعر)، ورأى أن اللسان لا يقوم إلا بالصناعة والتدريب، وقد خصص فصلاً سماه (في صناعة الشعر وتعلمه) كان من أبرز ما أورده فيه (والملكات اللسانية كلها إنما تكتسب بالصناعة).

لقد قدر «ابن خلدون» أهمية المحفوظ وجودته، فبقدر جودته يجيد المبدع استعمال تلك الملكات الشعرية، أو النثرية، حتى أن الشاعر يتميز عن غيره من العروضيين والفقهاء والبلاغيين، لأن له قوالب أجاد وضع كلامه في إطارها ويبدو الحفظ الجيد ولطيف السرق كما نلحظ أمرين متصلين بالمؤلف الذي غلب على طابع المنجز النقدي العربي؛ فقد حث ابن رشيق الشعراء على حفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب وأيام العرب.

قراءة الرحلة

ARCHIVE

إن جميع النقدات السابقة التي أوردتها ليست سوى نماذج من التناول النقدي لتلك الأفكار النقدية القديمة في ضوء مفهوم التناصية، فالتجربة النقدية الحديثة أنتجت عدداً كبيراً من الدراسات النقدية التي وظفت التناصية واستثمرتها نظرياً أو ممارسة، وتجدر الإشارة إلى هذه الآراء النقدية لها آثارها الإيجابية الكبيرة في إثراء التواصل مع هذا المصطلح الحديث.

أسهمت هذه الاستنتاجات في سهولة نقل المصطلح ذاته إلى القارئ العربي، ومكنت كثيراً من الدراسات التطبيقية أن تقوم على أساس من هذا التداخل بين المفاهيم، لكني أعود، بعد هذا الإيجاز للتجربة، لأقدم قراءة لهذه القراءات السابقة لمصطلح التناصية وما نتج منها من انثيال لحقول نقدية قديمة كانت مخبوءة عن النقد العربي الحديث، وهي قراءة تستبعد الموافقة مع تلك المقترحات، أو المواءمة فيما عرضنا له من نقدات،

إنها محاولة تثير التساؤلات وتمتنع عن الإجابات المحددة، وستسعى إلى تشكيل بعض المحددات في سبيل نقد إضفاء ملمح تناصي على هذه الأفكار السابقة.

أوجد هذا المدخل الذي عرض لتجربة المصطلح النقدي وانعكاساته في الثقافة العربية عدداً من الأسئلة التي لا أخالها تقبل إجابات جاهزة وسريعة، ولكنها تأمل أن تضع بعض المحددات التي تنطلق من المصطلح النقدي الحديث في ذاته لتتجاوزه إلى ما تم عرضه من أفكار نقدية.

كان منطلق أغلب الباحثين الذين أحالوا إلى السرقات أو التضمين أو وقع الحافر عل الحافر مرتهناً إلى كون هذا المصطلح الحديث يحتاج إلى إعادة درسه في إطار من الوعي النقدي العربي ولذا كان الاستلهام السريع لصياغة المصطلح في وضع يتلاءم مع النقد العربي الحديث، وكانت أولى مراحل تلك الصياغة مع (التناصية) في الترجمة النهائية التي استقر بها الحال في النقد العربي للمصطلح النقدي الغربي Intertextuality هذا المصطلح الذي مر بترجمات كثيرة ومنها (تداخل النصوص) و(التناص). وقد ظهرت الحاجة إلى هذا الإلحاق في التناصية حينما تعددت المصطلحات التابعة له وتشعبت استخداماته، ويأتي ذلك في إطار ترويض الخطاب النقدي للمفهوم حتى يصبح متصرفاً فيه بالصوغ والاستنباط حتى ينصاع قالبه الصرفي ليفرز صوراً جديدة مبتكرة[16]. في الجانب الآخر، وبنظرة إلى المصطلح الغربي نفسه، سنجد أنه يصل بمادته إلى مفردة لاتينية دالة على الاختلاط والنسج، ما يشي بنقل الفاعل إلى حقل مشترك، والفعل هنا مغيب الفاعل. وتستحضر مفردة التناصية في نطقها ذلك النسيج والاختلاط مع كون هذا يعود إلى مادة المفردة اللاتينية لكنه ينبئ عن تفاعل حي، لعله لا يتصل بالكاتب قدر اتصاله بالنص.

أما المصطلح العربي المقابل (التناصية) فقد انبثق من (نص)

الفعل العربي الدال على الرفع والحركة والاستقصاء، وكلها أفعال تنقلنا إلى البعد الرأسي، وهي أفعال تشي بدور الفاعل. وتحمل هذه الصيغة علامات التداخل في صيغة (تفاعل)، ما يشير إلى تنوع وتعدد في التفاعل الذي يوجد في المصطلح لا في الجذر، بينما وجد التفاعل هناك في المصطلح وفي الجذر أيضاً.

لقد حددت المعاجم العربية ملامح من هذا فأشارت إلى النص باعتباره الإسناد إلى الرئيس الأكبر، وإلى أصل النص بوصفه منتهى الأشياء، ومبلغ أقصاها، وهو تعريف يتوافق مع محاولات البحث الدائمة عن صاحب النص الأول الذي تتصل به النصوص، ومن ذلك السعي الحثيث وراء صاحب نص بدئي، يمكن وصفه بالنص (الجنيني) والإغراق في محاولات تحديده؛ كان لذلك المسعى دوره الكبير في عدم الدقة في تلك العلاقات القائمة بين النصوص، إذا استثنينا علم العروض للخليل بن أحمد الفراهيدي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بدت تلك التحولات في الترجمة منسجمة مع التدرج الجديد في نقل المصطلح من عنصر إلى آخر من عناصر الاتصال الستة، حيث نقل اهتمام الدراسات النقدية من المؤلف إلى النص ثم إلى المتلقي. كان هم الدرس النقدي التركيز على المؤلف، وفي هذا السياق دعا ما يكل ريفاتير إلى التمييز بين ما يتصل بدور القارئ وما يتصل بالنص، وذلك في بحثه الذي عنونه بـ (دينامية التناصية الاستجابة الإلزامية للقارئ) «وحين نتحدث عن معرفة التناص، فإننا يجب أن نميز بين المعرفة الحقيقية للشكل والمحتوى لذلك التناص ومجرد الإدراك بأن تناصا كهذا موجود ويمكن تقصيه تدريجيا في مكان ما. ربما كان هذا الوعي كافيا لصنع تجربة أدبية لدى القراء، و يمكنهم من ذلك إدراكهم بأن هناك بعض الأشياء مفقودة في النص: فجوات تحتاج إلى التعامل معها، مرجعيات لاتزال مجهولة،

إحالات ترسم ترديداتها المتوالية في الشكل العام للنص الذي لم يكتشف بعد. في حالات كهذه يكون إحساس القراء بوجود تناص كامن كافياً للإشارة إلى الموقع الذي سيظهر به ذلك التناص شيئاً فشيئاً. هذا النوع من استجابة القارئ الأولية يحتم التمييز بين التناص والتناصية. فالتناصية هي شبكة الوظائف التي تعين وتنظم العلاقات بين النص والتناص»(17).

إذاً نحن أمام ثلاثة عناصر من عناصر الاتصال يمكن أن يتصل بها هذا المصطلح النقدي في صورة ما: المرسل والرسالة والمرسل إليه. فما يتصل بالمرسل (المؤلف) يندرج في إطار التأثير، وما اتصل بالرسالة (النص) يندرج في إطار التناص، وما يتصل بالمرسل إليه (المتلقي) يندرج في إطار التناصية، وهذا ما يجعلنا نعود لتلمس المفاهيم النقدية القديمة، ولكن ضمن التصور بالتركيز على المرسل إليه. وتبدو هذه الخطوة مهمة في التعرف على توضع ملامح من التناصية، لكونها فكرة قديمة في نقدنا العربي، في العنصر المتصل بالمؤلف، وهو أمر كان له آثاره التي سنلمح بعضاً منها. إن معرفة النقد العربي لظاهرة التداخل والتشعب في الكلام متعددة، لكن هذه المعرفة جاءت منصبة على المرسل، إذ أكدت على دور المؤلف ليس فيما ورد من مقاطع نقدية فحسب، ولكننا نلحظ ذلك في أسماء الحقول ذاتها، فالسرقات ووقع الحافر على الحافر وتوارد الخواطر والحفظ الجيد تعابير أولية انبثقت من التركيز على الذوات والاهتمام بهذا الجانب. إنها تستحضر المرسل وتؤكد على دوره الأهم.

يتحدد لدينا بعد ذلك سؤال الحقل النقدي القديم نفسه الذي كان مرتهناً إلى المؤلف، لنتجاوزه إلى الحقل موضوع التناول الذي يمكن وصفه بأنه مختلف، فبينما كان الشعر هو الحقل الذي اعتمدت عليه المفاهيم القديمة من سرقات ومعارضات وغيرهما، انطلقت دراسات التناصية من

الحقل الروائي مع باختين الذي كان يبحث عن المكونات النصية للرواية، ومع كريستيفا التي اعتمدت في دراستها لهذا المصطلح على مجمل دراسات باختين في الرواية، حيث أقامته على البناء الباختيني حول مفهوم الحوارية، وخصصت جهدها لتعميقه وفحصه، فانبثق منه كثير من المصطلحات الإجرائية الفرعية المتنوعة. وقد عدت كريستيفا رواية (جيهان دوسانتري) الرواية الوحيدة من كتابات «دي لاسال» التي تكون نسخاً وتجميعاً أو مراسلات سفر، أو رسائل مواساة، وهي حكايات تبنى كخطاب تاريخي، أو كفسيفساء لا متجانسة من النصوص. إن هذين المنطلقين يشكلان اختلافاً في التناول إلى حد كبير ويفضيان إلى تصورات سنعرض لها .

كان من المعتاد أن يتفاخر النقاد العرب القدماء بمعرفة ذلك النص الأول ويتنافسون في الكشف عنه بطريقتي الحفظ أو السماع بوصفهما وسيلتين لهما الدور الفاعل في حركة الثقافة آنذاك، إذ تزخر كتب الأدب العربي بالترويج لهاتين الطريقتين. فهذا «ابن الأثير» يسعد بتنبيه جمهور المتلقين حول شعر «ابن الخياط» معتمداً على حفظه لشعر المتنبي «وكنت سافرت إلى الشام في سنة سبع وثمانين وخمسمائة، ودخلت مدينة دمشق؛ فوجدت جماعة من أدبائها يلهجون ببيت من شعر ابن الخياط في قصيد له أولها: خذا من صبا نجد أماناً لقلبه، ويزعمون أنه من المعاني الغريبة، وهو:

أغار إذا آنست في الحي أنه   حذاراً عليه أن تكون لحبه

فقلت لهم: هذا البيت مأخوذ من شعر أبي الطيّب المتنبي في قوله:

لو قلت للدنف المشوق فديته   مما به لأغرته بفدائه

وقول أبي الطيب أدق معنى، وإن كان قول ابن الخياط أرق لفظاً،

ثم إني وقفتهم مواضع كثيرة من شعر ابن الخياط قد أخذها من شعر المتنبي»[18].

إن التركيز على دور المرسل في النقد القديم، ومعالجة التجربة الشعرية قد أوجدا ما يمكن الاصطلاح عليه (تجزئة النصوص) في إطار (التناول الجزئي) الذي يركز على اقتباس ما، وهو السائد في أغلب المنقول إلينا ويوظفه ويصله بغيره من الشواهد الجزئية أيضاً، وقد ساعدت القصيدة العربية لكونها أبياتاً شعرية على هذه التجزئة. ويرى بعض الباحثين العرب قد أولوا العناية الكبرى للصنف الخاص من التفاعل النصي وهي أن يقيم نص ما علاقة مع نص آخر محدد. وتظهر هذه العلاقة من خلال البيت الواحد أو القصيدة، ويعود السبب في ذلك إلى أن تحليلاتهم كانت جزئية للنصوص وليست كلية، فالعلاقة بين النصوص لم يكن ينظر إليها من خلال النص في كليته. كان البحث عن الشاهد أساسيا في نمط تفكيرهم. وقد أدى ذلك إلى وقوع بعض الدارسين المعاصرين في ممارساتهم في التجزئة ذاتها التي تمت بتوظيف شاهد أو شاهدين من النص وعد ذلك من القراءة التناصية. ما جعل نظرتهم في تلك الممارسة تجزيئية وخاصة جداً، لذلك كان هم الباحث في البيت الشعري الذي يستوقفه أن يجد له نظيراً في خلفيته الأدبية والنقدية فيجد له علاقة بسابقة ويحدد نوع العلاقة، ويوجد لها مصطلحاً. يبرز لنا هذا بجلاء في حديثهم عن النص المحلل من خلال الصيغة التي حددها يقطين نحو:

قال الشاعر ...

ومنه قول الشاعر ...[19].

وقد تعددت ملامح هذه الظاهرة في التراث النقدي-ولو عدنا إلى ما

يراه القاضي الجرجاني في ذلك لأدركنا كيفية التناول لهذه الظاهرة «وقد أحسن أحمد بن أبي طاهر في محاجة البحتري لما ادعى عليه السرق قوله:

والشعر ظهر طريق أنت راكبه فمنه منشعب وغير منشعب

وربما ضم بين الركب منهجه وألصق الطنب العالي على الطنب

وإنما أقول: قال فلان كذا، وقد سبقه إليه فلان فقال كذا»[20].

يمكننا أن نستخلص من ذلك: إن العناية بهذه الظاهرة على المستوى النقدي قد شابها في أغلب الأحيان نظرة جزئية توسلت إلى أن تفتش في جزئيات النصوص وتبتسر بعضها، كما ترمي إلى محاولة التوصل اللاهثة إلى النص الأساس أو ما يمكن وصفه بالنص الأول (النص الفحل) الذي انبثق منه بنيان النص الجديد. إن هذا الاهتمام لدى النقاد العرب القدامى لم يكن نابعاً من تصور للنص الشعري كاملاً، ولكنهم اهتموا بالبيت الشعري المجرد الذي يوشك أن يختزل من سياقه أحياناً.

ويضاف إلى تلك المحددات السابقة محدد آخر ويتبلور فيما أضافه التركيز على المتلقي في النقد الحديث الذي يشير إلى علاقة أخرى، لا تكتفي بتأثير السابق على اللاحق، فالمفهوم القديم لا يؤثر على المفهوم الجديد فحسب، ولكن التأثير يمتد إلى تأثير الجديد على القديم، وعلى ذلك كان من الضروري أن تهتم التناصية بالتبادل بين النصوص الذي لا يكون في إطار علاقة أحادية الاتجاه، بل يمتد إلى علاقات أوسع وأشمل، إنه يمتد ليكون ذا اتجاهات مختلفة، حين نقرأ رواية سقيفة الصفا بعد قراءتنا رواية العصفورية سيكون ذلك صانعاً لمرحلة جديدة من التلقي.

تظل التناصية مصطلحاً حديثاً كان له التأثير على المصطلحات السابقة ذاتها، إذ كان له القدرة على خلق اتجاه قرائي جديد للسرقات الأدبية التي تناولها القدماء. وينطبق الأمر نفسه على المعارضات الشعرية

وغيرها من الأفكار النقدية في حقولها القديمة، ما يشير إلى كون التناصية مرحلة جديدة ينطلق فيها القارئ مع النص، وهذه المرحلة تمكنه من جعل النص مفتوحاً أمام اللاحق والسابق والمعاصر في علاقات تتجاوز الموافقة أو المعارضة أو السرقة.

الهوامش

1) انظر : مارك أنجينو : التناصية بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ترجمة محمد خير البقاعي، علامات،ج 18، مارس 1996م، ص 124-156).

2) Kristeva : Desire in Language A Semiotic Approach to Literature and Art, Translated by Thomas Gara, Alice Jardine, and Leon S .Roudies Columbia University Press, 1980. p 15.

وانظر: محمد عناني. المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، القاهرة، 1996م.(التناص).

3) John Lechte: Julia Kristeva, Routledge,London, 1990. P104.

4) حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية بحث في نماذج مختارة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1997م. ص 10.

5) عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، دار سعاد الصباح،الكويت، 1993م، ط 2، ص 56.

6) عبدالملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، علامات عدد 1 ،مايو 1991م. ص 69-93.

7) صالح الغامدي: ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص، علامات ع 2، ص 183-189.

8) صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة ألف، ع 4، 1984 ص 26-30.

9) محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي، الدار البيضاء، 1986، ط 2 ص 119.

10) رجاء عيد :النص والتناص، علامات 18 مجلد 5، ديسمبر 1995م. ص 175-208.

11) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990، ط 1، ج 3، ص 183.

12) عبدالرحمن السماعيل: المعارضات الشعرية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994م. ص 26.

13) سعيد يقطين: التفاعل النصي والترابط النصي، علامات ج 32، مجلد 8، مايو 1999م، ص 217-236.

14) تركي المغيض: التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد 9، عدد 2، 1991م، ص 85-154.

15) أحمد الزعبي: التناص التاريخي والديني مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية رؤيا لها، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد 13، عدد 1، 1995م، ص 169-200.

16) عبدالسلام المسدي: المصطلح النقدي، مطبعة كوتيب، تونس، 1994م، ص 121.

17) Michael Wortton, Judith Still: Intertextuality Theories and practices Press, 1990. Michael Riffaterre: Compulsory reader response. P 56-78.

18) ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1990م، جـ 2، ص 346-347.

19) سعيد يقطين الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992م. ص 19.

20) القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ص 215.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



العراق
الأقلام
العدد رقم 1
1 يناير 1964

رسالة الى الشاعر العربي الناشئ

السيدة نازك الملائكة

« الى الشعراء الناشئين الذين كتبوا الي يسالونني كلمة توجيه ونصح تعينهم على درب القوافي »

ن. م.

أيها الشاعر اليافع ،

كتبت الي على غير مامعرفة ، تسألني أن أوجهك في دروب اللحن ، ومزالق الوزن ، والتيه الجميل الذي يسمونه لغة الشعر . وقد أحسست نفسك المتفتحة ان حماسة الشعر تجمعك بي ولو لم ألتق بك ، وأن انسانية الجمال الرفيع ، وقربى الفن ، وروحانية النغم ، حرية بأن تكون بطاقتك التي تقدمك الي ، وكان اندفاعك الطيب هذا جميلا ، لما ينبيء عنه من اصالة الشاعرية ولهفة الطموح . واستلمت رسالتك وتريثت أشهرا وسنين لا أجيب عنها . ولم يكن ذلك عن سوء لقاء مني لك — فقد تلقيت الرسالة محتفية — وانما كان سببه حرصي على أن أعطيك جوابا وافيا تنتفع به في تجنب ما يحف بك من مزالق شعرية ، وما كان ذلك يتاح لي الا بعد انصرام هذه الاشهر والسنين التي أنضجت تجربتي الخاصة وبصرتني بطبيعة الظروف الاجتماعية التي تحف بالشعر في وطننا العربي اليوم . ومثلها لا يحكم عليه في يوم أو اسبوع ، وانما لابد له أن ينمو في النفس الملاحظة كما تنمو البذرة ، بطيئة مترفة ، لا يستعجلها شيء غير دافع الحياة . وها أنا أجيبك على رسالتك لعلك تجد في رأيي ما يعينك على ارتقاء هذا الطريق الروحاني الصاعد الى ذرى الخيال وقمم الفكر والجمال .

* * *

وأول ما ينبغي لك أن تدركه أنك شاعر ، وأن للشعر وظيفة خيرة يؤديها الى الحياة والكون . لقد لمس الله نفسك لمسة النغم لكي تكون نبعا من منابع القوة والجمال في هذا الوجود ، شأنك في ذلك شأن ضوء القمر الذي ينير المسافات الغامضة في ظلمات الليل ، وشأن الانهار الباردة التي تتحدر وتغسل الغبار والجدب والعقم والجفاف ، وشأن فجر ندي يطلع على الدنيا فيصحيها من سباتها . وانما نشبه الشعر بهذه القوى لانه — مثلها — عنصر من عناصر الطبيعة له سطوتها وسحرها . ولقد منحت

القـدرة عـلى الرؤية المدركة والتعبـير عنهـا لتكون صـوتا من أصـوات الله الكريمة في الوجود ، وظيفتك ان تـسـدل على منـابع الجمـال في الاشخاص والاشياء . وما لم تدرك من أنت ، ولماذا وهبت الشاعرية فلن يتاح لك أن تبلغ الرسالة .

أنت يا شاعر طائر الجمال في هذا الوجود ، تبحث عنه في الطبيعة بما تصوره في شعرك من مظـاهرها ودلالاتها وأسرارها ، وتبحث عنـه في النفوس بما يأسرك من صفائها وعمقها وجدهـا وحالاتها النفسـية وتناقضاتها وأهوائها ، وتبحث عنه في المواقف ، في صور البطولة والفداء والتضحية ، في حنان الامومة وسخاء البذل العاطفي ، في نبل التعـاون ، وكرامة الصدق ، وعظمة الصمود ، وروعة الصبر ، وجمال العـدل . ان الجمال يأسر روحـك حيثما وجدته فتتغنى به ، وتحتشد له في شـعرك الصور المتغومة والاجواء . ومن حق هذا الجمال عليك أن تخلص له ، فاذا فعلت تفتحت أمام بصيرتك قوى مذهلة تزيد شاعريتك تألقا واقتدارا . وسرعان ما ستكتشف لك القانون الاعظم في حياتك وحياة الانسانية وهو أن الاخلاق أعلى صور الجمال في الخليقة . وانما الفرق بين الاثنين ظاهري وحسب . أما الجمال فهو شيء محسوس يدركه البصر ، وأما الاخلاق فهي الجمال المعنوي الذي لا يرى وانما تتحسسه النفس المرهفة ويدركه العقل . ولذلك كان ادراك الجمال المحسوس أيسر على الاغلبية من ادراك الجمال الاخلاقي . وأما أنت يا شاعر فقد وهبك الله قدرة الرؤية ، فأنت تلمح الخافي والمبهم والبعيد ، ومن ثم وقعت عليك رسالة البيان والتعبير والكشف ، تلين بها النفوس الغليظة ، وتكشف الحجب عن العيون التي تنظر ولاترى، وتبذر في القلوب والعقول بذور الخير والمحبة والعمل والقوة .

ولابد لك ، عند هذا المفرق ، أن تلاحظ أن رسالتك لا تشبه رسالة الواعظ اطلاقا ، لان هذا يدعو الى الاخلاق دعوة صريحة بالترغيب والترهيب والبرهان والمثل . وأما أنت فشاعر لا تعظ بل تغني ، ولا تدعو الى شيء وانما تنفعل وتحيا وتتدفق . ان وسيلتك هي الصور الاخاذة ، والرموز الموحية ، واللغة الشفافة التي تكشف بالظلال والالوان أكثر مما تكشف بالكلمات . ومواعظك ، لا تؤدي مغزاها صريحا وانما تمنحه للقارىء المرهف الذي يلتقطها من ايحاء القصائد وجوها . وبسبب هذا ينبغي لك أن تتعلم كيف ترقى الى مستوى التعبير عما تنبض به ذاتك الصامتة العميقة في ساعات الكشف والمعاناة دون أي التفات الى السامع أو القارىء أو المجتمع . ان الشاعر القومي الاعظم هو الذي يعبر عن نفسه فيجيء شعره معبرا عن قومه جميعا ، وعن الانسانية نفسها . ففي أعماق النفس المتخلقة الصادقة تمحي الحدود بين الفرد والمجتمع ويصبح الواحد كلا ، والكل واحدا .

واعلم ، أيها الشاعر الناشىء ، ان الشعر معاناة روحية موصولة ، يصحب فيها الشاعر ذاته ، ويعيش متفتح النفس بحيث ينبض قلبه مع

الطبيعة والحياة بكل ما فيهما من عمق ومعنى • ومثل هذه المعاناة الخصبة لا تستطيع أن تعيش في الضجيج ، وانما لابد لها من الصمت والعزلة والفراغ ، لكي تنبثق ورودها ويتضح عطرها • ولذلك تحتاج الى أن تتيح لنفسك شيئاً من انفراد تستسلم فيه الى التأمل ، وحياة الفكر ، واحتشاد الشعور • ومن لم يمنح نفسه ترف الاحلام وسكون العزلة لم يستطع أن يسمع صوت الله في نفسه • ومن ثم لم يستطع أن يبدع الشعر العظيم • وليست هذه دعوة الى ما يسمونه بـ « البرج العاجي » ـ وهو اصطلاح مترجم عن الانكليزية ـ لان عزلة الشعر لا تقتضيك أن تقضي عمرك وحيدا ، وانما نريد أن تجد لنفسك وقتا في اليوم أو اليومين تنصرف فيه الى عالمك الروحي والفكري لتجمع ورود ذاتك • وسرعان ما ستنهض في نفسك عوالم سحرية ومثل والحان ما تلبث حتى تضفي على الوجود غلالة من الخير والجمال والموسيقى • ولابد لك خلال ذلك من الصلة المستمرة بالحياة والناس حولك ، فان ذلك هو الشرارة التي تلمس شاعريتك فتلهبها وتلهمها • وأنت انسان شاعر ، مكانك بين الناس ، على طريق العمل والهدف والحياة •

* * *

ثم بعد أن تناولنا هدفك ورسالتك في الكون ، ننتقل الى الحديث عن الخلق النموذجي للشاعر وهو الخلق الذي يزينك ويساعدك في حياتك الشعرية معا • والقاعدة الذهبية التي ينبغي أن تتمسك بها هي أن تضع لنفسك مقياسا شعريا عاليا كل العلو بحيث يقتضيك الوصول اليه دأبا وسهرا قد يستمر العمر كله ، فكلما ارتفع مستوى شاعريتك احسستها ما زالت دون ذلك المقياس واندفعت تلتمس الوسائل للارتفاع ، وبذلك تستمر في الصعود الى أعلى خطوة خطوة • فاذا التزمت هذه القاعدة كانت لها نتائج ثلاث خطيرة ذات أثر كبير في نمو شاعريتك ، وسمعتك وأنا أدرج هذه النتائج ليتاح لك تأملها :

١ ـ هذا المقياس العالي سيحميك من الغرور الذي هو الصفة الشائعة في أوساط الشعراء الضعفاء • فكلما أعجبتك قصيدة لك تذكرت مدى بعدك عن مقياس الجودة فارتددت الى التواضع والتقييم السليم لنقص شعرك ، وبذلك تتهيأ للارتفاع خطوة في قصيدتك التالية • ان احساسنا بالضعف هو الخطوة الكبرى نحو تصحيحنا له ، وانما الصعوبة في أن نصل الى ذلك الاحساس • والغرور ، أيها الشاعر الموهوب ، عدوك اللدود ، ليس لك عدو اخطر منه ، فهو يتآمر عليك في صمت لكي يقتل موهبتك ويبدد قواك الشعرية • وما من شاعر عظيم قط الا كان أميل الى رؤية معايب شعره من رؤية محاسنه ، وذلك من دون أن تضعف ثقته بنفسه ذلك الضعف الذي يقتل الحيوية ويميت القدرة • ولسوف يسوقك هذا المقياس العالي الى أن

تنفوق على أقرانك وشيكا فيعينك ذلك على استكمال ثقتك بنفسك وثباتك على طريق التواضع والعمل ٠

٢ ـ سيمنعك مقياسك العالي من أن تندفع الى الرد على كل ناقد يقول كلمة حق في شعرك يشير فيها الى ضعف أو يصحح خطأ ٠ فان هذه خصلة شاعت اليوم في صفوف زملائك الناشئين فتجد الواحد منهم يتربص بالصحف فما يكاد ناقد يكتب توجيها له حتى يدبج مقالا فضفاضا يبرر فيه معايبه بالحق والباطل وقد يهاجم الناقد ويشكك في نزاهته ٠ ومثل ذلك المسلك من الناشيء يدل على الغرور والطغيان معا ، دون أن يخلو من قبح الثناء على النفس وهوانه ٠ أما أنت فان نموذجك العالي سيجعلك مستعدا دائما لرؤية موضع الحق في كلام النقاد الذين يتناولون شعرك ، وربما عكفت على دراسة مآخذهم عليك لعلك تنتفع بها في تقويمها ٠ وقد تجدها اراء سطحية أو متجنية، فلا يغير ذلك من مسلكك الهادىء الواثق ، ولا يدفعك الى الرد وذلك لانك تدري انك ناشيء لا تخلو نظرتك من الفجاجة والحماسة ، ولان خلقك الطيب ينفرك من الدخول في مجادلات عقيمة على صفحات الصحف تفسد القاريء العربي وتضيع وقته ، ولانك تمقت أن تكون أنت الذي يدافع عن شعرك وتؤثر أن يجيء ذلك من سواك ٠ وبعد فأنت تدري انك تحتاج الى الوقت في تثقيف نفسك ، وارهاف قدرتك على الرؤية والتعبير ، واختزان الصور والمشاعر ، فكم تخسر حين تنفق الوقت في كتابة مقال تدافع فيه عن نفسك ٠ أليس ابداع قصيدة جديدة خيرا لك وأنبل من ذلك ؟

٣ ـ والنتيجة الثالثة لعلو مقياسك هي أنك ستجد نفسك زاهدا في نشر شعرك الاول ، وبخاصة في ديوان مستقل ٠ لانك تخشى أن تنصرم السنين وتنضج شاعريتك فتندم على ديوانك الاول وتراه مزريا بك ٠ ولسوف تجد حولك دائما من يزين لك النشر المبكر ، لانك تعيش في عصر تجوع مطابعه وتبحث جرائده اليومية عن أي شيء تملأ به فراغ صفحاتها فلا فرق عندها بين الورد والبصل ٠ فمن لم تكن له شخصية قوية تحميه من اغراء المطبعة وقع فيها ٠ ولسوف تتعلم ، تدريجيا ، ان تميز الجهة التي يصح أن تقبل منها التشجيع والدعوة الى النشر ٠ وأما قبل ذلك فستكون قاسيا في نقد نفسك فلا تتردد في اتلاف أية قصيدة عاطلة من القيمة ، أو باردة الروح ، أو قلقة الجو ، ليسير طريقك الشعري الى أعلى دائما لا يتوقف ولا يحيد ٠

على أن المقياس العالي قد لا يكفي لحمايتك من الاحابيل الخفية المبثوثة في الوسط الادبي حولك ٠ واخطر تلك الاحابيل ما اتخذ شكل الفكرة الادبية الشائعة ولذلك ينبغي لك أن تعيش منتبها ، فلا تقبل أية فكرة متداولة الا بعد النظر فيها والتثبت من صحتها ٠ فمن ذلك الفكرة القائلة بأن

الشاعر لا يقوى على رؤية عيب في قصائده ولا على تفضيل واحدة على أخرى لانه يحبها جميعا كما يحب أولاده · ان شيوع هـذه الفـكرة في أوسـاط الشعراء قد يشل قدرتك على فحصها ، والواقع انها مظهر واضح لما يتصف به بعض الشعراء من سذاجة الجهل وغرور الضعف الادبي · وأما الشاعر الموهوب المدرك فانه قد يؤثر من شعره قصيدتين أو ثلاثا ثم يتلف كل ما عداها مما نظم في عام كامل ، وليس ذلك عن قسوة منه ، وانما انه ينظر الى الذرى العالية ويرفض الوقوف عـلى السفوح فلا يرضى بما هـو دون الجودة · ولعلك تلاحظ ان تشبيه القصائد بالاولاد تشبيه فاسد مغرور ، لان الله الذي يخلق الاولاد أكمل قدرة وأعظم فنا منا نحن الذين نصنع القصائد ·

ومن هذه الافكار السطحية الشائعة في الوسط الادبي قولهم ان صدق الشاعر في التعبير عن عواطفه هو السر الاعظم في ابداعه · فكأنهم بهـذا يضعون الصدق على مستوى الجمال ، وكأن الشاعر يستطيع أن يبلغ مستوى الابداع بمجرد ان يعبر عن نفسه تعبيرا صادقا · وحذار أيها الشـاعر الناشىء من أن تصدق هذه الخرافة الشائعة ، فانك قد تكتب القصيدة الصادقة كل الصدق ثم لا تستطيع أن ترفعها عن مستوى الركاكة وضعف التأليف وسقم المحتوى · لا بل انك قد تكتب القصيدة الصادقة في تصوير مشاعرك ثم لا تكون قصيدتك صادقة فنيا · وسبب ذلك أن الصدق الفني الذي يرفع القصيدة شيء لا صلة له بصدق الشاعر في وصف احساسه · وانما الصدق الفني أن تعبر القصيدة عن معاني الحياة الكبرى في خطوطها العريضة ، ومثل ذلك لا يستطيعه الا شاعر ناضج ، لان الشاعر الناشىء قد يكون فج المشاعر بحيث يتعارض احساسه مع الدلالة العميقة للحياة والكون · أضف الى ذلك انك قد تكون أحيانا فرحا فتجلس لتصف شعورك بالشعر حتى اذا فرغت وجدت بين يديك قصيدة كئيبة الروح يقطر الدمع من كل كلمة فيها · وتعليل ذلك انك وأنت فرح لا تخلو من أن تجد في قعر نفسك كآبة فكرية عائمة تلح أن تعبر عنها · ففي أعماق النفس تعيش حالاتنا النفسية جميعا وتختلط تجارب الفرح والحزن والغضب والرضى اختلاطا يجعل تعبيرنا عنها جميعا صدقا خالصا لا ريب فيه ·

* * *

ثم نتناول دراستك التي تتهيأ بها لمستقبلك الشعري ، وأول بنـد ينبغي لك أن تدرجه فيها هو دراسة العروض العربي ، فاذا أحسست في نفسك علامات الموهبة الشعرية فبادر الى اقتناء كتاب أو كتابين جيدين في علم الاوزان واشرع في دراستهما · وحـذار من أن تصغي الى ما شـاع في عصرنا من أن الشاعر الملهم يولد عالما بالاوزان فلا يحتاج الى دراستها ، فان هذه فكرة مترجمة من الآداب الغربية ، وقد أساءت الى شعرنا اساءة واضحة · ولو صحت لكان معناها ان سبعين بالمائة من شعرائنا اليوم غـير

موهوبين لانهم جميعا يرتكبون أغلاطا عروضية غير هينة • والمضحك أن هؤلاء الذين يرتكبون الغلط العروضي هم أحيانا الذين يفخرون بانهم لم يدرسوا العروض •

ومصداق الامر في هذا الموضوع ان الشاعر الموهوب يستطيع أن يضبط الاوزان بكثرة ما يقرأ من الشعر السليم ، ولو دون أن يحفظ أسماء البحور وتفصيلاتها ، وانما المحذور أن هذه القراءة ينبغي أن تبلغ من السعة والكثرة درجة قلما يطيقها شاعر معاصر • فضلا عن أن في عروضنا العربي أوزانا غير قليلة لا تجد لها استعمالا الا ما ندر في زوايا الكتب ، فمهما كان حظك من الاطلاع ، بقي علمك بها لا يكفي لمعرفتها وضبطها • ومن ثم فان الطريق المختصر الى ضبط الاوزان أن تبدأ حياتك بدراستها لكي تفرغ منها وتتفرغ للابداع الشعري • وستجد نفسك مقتدرا على تصرف عظيم في الاوزان والضروب والتشكيلات بما مرنت سمعك الشعري وارهفت ذائقتك • وستتاح لك ـ وأنت تكتب قصائدك الاولى ـ حرية كبيرة في اختيار الوزن الملائم لها • والطريقة المثلى لدراسة العروض ان تجرب النظم ـ لمجرد التمرين ـ على مختلف البحور وتشكيلاتها وما يلحق بها من أوزان وأشكال مثل الدوبيت والبند وسواها • وستجد في تمارينك هذه لذة شعرية لا يعرفها الا من مارسها وحذار من أن تصغي الى سخرية المعاصرين من فنون التشطير والتخميس والاجازة ونحوها فانها قادرة على أن تنشط شاعريتك وتعينك على فهم أجواء القصائد التي تشطرها او تخمسها • وأنا أنصح لك بأن تجرب هذه الفنون والاساليب والاشكال جميعا خلال سنواتك الشعرية الاولى ، لغرض التمرين ولانماء قدرتك على اخضاعها للافكار الحديثة المعاصرة • ولعلك تدرك ان هذا الشعر المنظوم للتمرين لن يستحق النشر ـ الا نادرا ـ فاذا كنت شاعرا موهوبا فستحتفظ بتمريناتك الشعرية في دفتر للذكرى ، ترجع اليه التماسا للمتعة والتذكار •

ولعلك تسأل : اذا كانت هذه الاوزان غير مستعملة في شعرنا المعاصر فما نفعها لي ولماذا انفق وقتي في التمرن عليها ؟ والجواب انك لا تدري لعل وزنا منها يمس وترا خصبا في نفسك فتستخرج منه ـ بعبقرية فيك ـ شكلا شعريا جديدا يهز عصرنا ويشيع الضياء فيه ؟ ان دراسة العروض الكامل ستصقل حاستك الشاعرة وتمنحك قدرة موسيقية لا تتخيلها • ولن يستطيع ابداع الاساليب الجديدة في الوزن الا من درس العروض دراسة جدية • وما تراه من غلط ونشاز وركاكة في الشعر المعاصر فهو يرجع الى جهل أغلب شعرائنا بالاوزان وانخداعهم بفكرة الشاعر الملهم الذي يولد عالما بالعروض فلا يحتاج الى دراسة •

ولا أظنك الا سائلا عن الشعر الحر وما تتخذه من موقف ازاءه ، فاعلم ان هذا الشعر ليس الا أسلوبا استحدثناه في رصف أجزاء ثمانية من

أوزاننا العربية ، فهو يرتكز الى التفعيلات العربية والى الشطر وقواعد التدوير والزحاف والعلل والضروب والوقف وسواها مما تجد في عروضنا(١) • ومن زعم لك أن هذا الشعر ليس موزونا فهو لا يخلو أن يكون أحد اثنين : أما جاهل بالعروض العربي ، وأما واهم لايميز بين الشعر الحر الموزون والنثر المسمى خطأ بـ « قصيدة النثر » • وفي الحالتين تستطيع أن تفحم هذا الزعم بمجرد أن تتناول قلما وورقة وتقطع الشعر الحر الى التفاعيل العربية الدارجة على طريقتنا المعروفة •

ومع ذلك فان عليك أن تدرك أن الشعر الحر ، على صورته العروضية الصافية التي دعونا اليها ، يكاد يصبح نادرا في شعر الناشئين لان كثيرا منهم وقعوا منه في شرك مبتذل قادهم اليه جهلهم بالشعر العربي ، وضعف مواهبهم ، ونقص ثقافاتهم • وهؤلاء قد حرموا عصرنا فرصة طيبة يتذوق فيها اسلوبا جديدا فرعناه من أسلوب الشطرين • وقد أدى شعرهم الركيك المفعم بالغلط الى استفزاز الرأي العام الادبي فاتخذ منه موقف المعادي ، وراح الجانبان يتبادلان السباب فكانت معركة في غير معترك يوجه العتاب فيها الطرفين •

ماذا اذن يكون موقفك ، وأنت تقف على أول درجات الشعر متحمسا مخلصا راغبا في أن تجمع بين التجديد المعاصر وروح الوزن العربي ؟ عليك أولا أن تتذكر ان الشعر الحر — في صورته المثلى — لا يهدف الى القضاء على أسلوب الشطرين ، وانما هو أسلوب مكمل له ، فيه استرسال وانطلاق يجعله ملائما لبعض موضوعات عصرنا ، ومن ثم فان الاقتصار عليه ، ونبذ الشطرين لا يخدم الشاعر المعاصر على أي وجه وانما يسيء اليه اساءة كبيرة• واعلم ثانيا ان الشعر الحر ليس أسهل من شعر الشطرين ، كما يتوهم كثير من الناس ومنهم الشعراء الناشئون ، وانما هو ، في حقيقته ، اصعب • ووجه صعوبته واضح فأنت في الشطرين تملك للشطر طولا ثابتا لا يتغير في القصيدة كلها ، فيساعدك هذا الثبات ، وتكرر نموذجه ، على حفظ الوزن من الشطط والخروج • أما في الشعر الحر فان عليك أن تنوع أطوال الاشطر بزيادة عدد التفعيلات وانقاصها ، بشرط أن تحافظ على وحدة الضرب في القصيدة فلا تخرج عليه • وهذه الحرية — مثل كل حرية — لايقدر عليها الا المتمكنون من الشعر والعروض • وخير دليل على ما نقول ان الشعراء الذين كانوا قبل الشعر الحر ينظمون فلا يغلطون في العروض ، أصبحوا في الشعر الحر ينظمون ويغلطون غلطا شنيعا مثل فدوى طوقان ونزار قباني وصلاح عبد الصبور • فاذا كان هؤلاء الشعراء ذوو الموهبة والثقافة قد تعثروا على طريق الحرية ، فكم ينبغي لك أن تتأنى في خوض غمار هذا البحر ؟ وانما الشعر الحر ميدان الشاعر الناضج الكبير ، فحذار من أن تبدأ به حياتك الشعرية • ان المزالق تنتظرك في دروبه ، فاحرص على أن تملك ناصية أسلوب الشطرين امتلاكا تاما قبل أن تجازف بكتابة

قصيدة حرة واحدة .

ثم أنت تحتاج ، بعد العروض ، الى معرفة اللغة العربية وقواعدها ، لا لانها هدفك المباشر ، وانما لانها اداتك ، ووسيلتك الى التعبير . فيسادر منذ البدء الى دراسة النحو دراسة تقيك عثرات القلم ، ودراسة اللغة وأساليب صياغتها وقياسها ، مع شيء من اطلاع على اصول البلاغة . ولسوف تواجه ، وأنت في هذه الدراسة ، اغراء قويا بأن تهملها ، يأتيك هذه الاغراء من أعماق نفسك كلما لاحظت ان جانبا من الاساليب النحوية والبلاغية واللغوية قد مات في عصرنا ولم يعد له استعمال ، ويأتيك الاغراء نفسه من دائرة الشعراء اليافعين العرب حولك . وحذار من أن تلين لمثل هذا الصوت ، لان دراسة القديم العربي دراسة جدية هي التي ستفجر في نفسك القدرة على ابداع صيغ جديدة وأساليب عصرية تلائم الذهن العربي الحديث . وما من مجدد أصيل قط الا وقد درس القديم دراسة عميقة بحيث ينبثق الجديد انبثاقا عفويا فلا يفقد الصلة بالتراث العربي ، ولا يقصر عن التعبير عن الروح المعاصرة للقارىء العربي .

وسوف تدرك وشيكا ان صلتك باللغة العربية ، كلما اتسعت وعمقت ، اضفت على شعرك أبعادا رائعة من الخصوبة والابتكار والحرارة ، حتى ترتفع قصائدك الى اعلى ذرى الجمال والرهافة . وانما الشعر الحق سكرة لغوية تتحول فيها لغة القاموس الى أنغام واضواء وظلال ، فترتبط كل لفظة بما حولها ارتباطا خفيا وكأنها تحول كائنا مملوء بالحياة والخضرة . وكثيرا ما يجد الشاعر الموهوب في قصيدته صيغا والفاظا جديدة ما كان يخطر له يوما ان يستعملها ، وانما ولدت في نفسه في لحظات الفورة الشعرية . ومن ثم فان ذخيرتك من ألفاظ اللغة وقواعدها تصبح عظيمة القيمة والتأثير ، لانك ، وانت في حماسة الابداع ، لا تكاد تفكر وانما تستسلم الى هذه النشوة التي تدفع الكلمات الى قلمك دفعا وكأن قوة خفية تملي عليك . فاذا كانت حصيلتك من اللغة ضعيفة ركيكة لم يرتفع الى وعيك الا ما هو ضعيف ركيك . ومن ثم كانت حاجتك العظيمة الى أن تمتلك ناصية اللغة منذ بداية حياتك الشعرية ، لكي يكبر قاموسك مع شاعريتك عاما بعد عام ويفرش لك طريق القوافي وردا واخضرارا .

ثم نصل الى الحديث عن دراستك الكبرى : دراسة الشعر والادب . وأول ما ستصادفه مما يحيرك انك ستجد حولك تيارين اثنين يصطرعان احدهما يدعو الى الاقتصار على قراءة الشعر العربي دونما التفات الى سواه ، والاخر يقف في أقصى الطرف المقابل مناديا بنبذ القديم العربي والاستقاء من منابع الشعر الغربي . فاعلم ، ايها الشاعر الناشىء ، ان كلا هذين الجانبين مخطىء في دعوته ، وانما عليك ان تفتح قلبك وروحك للقراءتين معا ، شعرك العربي يربطك بكيانك الروحي ، وموضع عواطفك ، ومنبع موهبتك ، والشعر الاجنبي يفتح لك نوافذ سحرية من المعاني والمذاهب والاساليب فضلا

عما يساعدك عليه من اتخاذ موقف عربي من هذه الحضارة الاجنبية التي وفدت الينا وجرفت حياتنا كلها دونما هوادة ٠

ولنفحص الموقفين بشيء من التفصيل ٠ اما اقتصارك على قراءة الشعر العربي فانه لن يكفيك زادا شعريا معاصرا ، لان هذا الشعر يصور حياة تختلف في تفاصيلها ومظهرها عن حياتنا العربية اليوم ، وان لم تختلف في روحها وجوهرها ، ثم انه مكتوب بلغة تختلف الى حد ما عن لغتنا المعاصرة ، وان كانت هي عربيتنا نفسها ، وذلك التطور طبيعي في اللغات الحية جميعا ٠ ومن ثم فان هذا التراث العظيم الذى تحدر الينا من الاباء والاجداد لا يكفي وحده لالهام شاعر عربي يستجيب لحياة هذا العصر ٠ وانما لابد لك ، يا شاعر العصر ، من ان تقرأ شيئا من تراث الغرب الشعري وتراث الامم الشرقية المجاورة لنا لتتفتح لك عوالم جديدة ، وتملك القدرة على نظرة حديثة الى الحياة والشعر ٠

ومن حقك ، وانت عربي ، ان تشعر بألم يأخذ بنفسك ، عندما تدرك هذه الحقيقة الموجعة ٠ وسوف تسأل في حرقة : لماذا لا يكفي شعرنا القومي لخلق شاعر معاصر بينما يستطيع الانكليزي – مثلا – ان يقتصر على قراءة شعر اجداده ثم يكون شاعرا عصريا عظيما ؟ أترانا متخلفين أدبيا عن الغربيين ؟ وحذار يا شاعر من ان تترك هذا السؤال يذل روحك العربي ، وانما عليك ان تجابهه وتعطيه جوابه ٠ ان ذلك ليس نقصا في آدابنا ، ولا تفوقا من الغربيين علينا ، وانما سببه البسيط ان الغربي يملك تاريخا حديثا مجيدا بينما كانت قروننا الستة الماضية في هذا الوطن العربي قرون كوارث ومحن ونكبات ٠ أما نحن فقد انشغلنا بما نحن فيه عن ابداع الجديد ومسايرة الحضارة وانعزلنا عما حولنا حتى هبط الشعر العربي الى ما تعرف من صنعة الفترة المظلمة وركاكة أدبها وشعرها ٠ وأما الغرب فقد كان اذ ذاك يجابه ضياء العصور الحديثة وتبدع فيه العقول والمواهب علما وفنا وحضارة ، وبذلك اتيحت للشاعر هناك فرصة ينمو فيها مع العصر قرنا قرنا ، فيبدع المئات من الدواوين وتتطور الافكار والصور والاساليب والموضوعات في شعره ، وتتسع دائرة ثقافته وتكبر قدرته التعبيرية ٠ ومن ثم فانه قد وصل الى عصرنا يحمل في ذهنه ونفسه هذا التراث الخصب يغرف منه ويبدع الجديد المعاصر ٠ بينما خرج الشاعر العربي من دياجير الفترة المظلمة فاذا امامه حضارة وهاجة عجيبة جاءته مفاجئة فأذهلته بأضوائها وعوالمها فهو لا يجد في ماضيه ما يعينه على التعبير عنها ، ومن ثم فان صورها وتهاويلها ما زالت لاتجد لديه التعبير الذى يفيها حقها ٠ ومن ثم فان من المفيد له ان يطلع على شعر الغربي الذى عاصر هذه الحضارة منذ عدة قرون ، ليتعلم منه بعض الدروس ، وبخاصة في حقل الجمع بين الفكر المعقد الحديث ، وروح الشعر ٠ ولكن حذار ، يا شاعر العروبة ، من أن تنقل في شعرك مذاهب الغربيين وأساليبهم اللغوية

ومواقفهم العاطفية فان ذلك لن يكون منك الا تقليدا ، ومن اجل هذا سألناك أن تدرس التراث العربي دراسة عميقة ، فان تلك الدراسة هي التي ستحميك من تقليد الغرب ، وتعلمك كيف تنتفع بآدابهم انتفاع السادة لا انتفاع العبيد الذين لا شخصية لهم ٠

وأما الدعوة الى الاقتصار على قراءة الشعر الغربي ، واهمال الشعر العربي فهي اشد ضلالا من الدعوة الاولى ٠ لان الشاعر العربي يحتاج بداهة الى أن يقرأ شعر العرب ، والا لم يعد شاعرا عربيا وانبت انتاجه وانقطعت صلته بأرضنا وتاريخنا ، وضاعت ، من ثم ، شخصيته ٠ وكم في آدابنا من الروعة والجمال والعمق لو نظرنا ، وكم فيه من كنوز دفينة خفية يستطيع الشاعر الموهوب المجدد أن يبعثها فيبهر بها العصر ٠

ومهما يكن ما تختاره لقراءتك ، فاقرأه قراءة المتعمق الجاد ، وتوسع في دراسته وفهمه ٠ والخطة الجيدة في الدراسة الادبية ان تحرص على أن يكون لك اطلاع عام واسع على شعر كثير من الشعراء وسيرهم على ان تختار مجموعة صغيرة من البارزين تفرغ لدراستهم دراسة خاصة مفصلة تبذل لها الوقت والجهد فترة طويلة ٠ وستمنحك هذه الدراسة الخاصة قدرة على الابداع الشعري والفهم والاستقراء تشمل حتى الشعراء الذين لم تدرسهم فاذا قصائدهم تشع معاني رائعة في نفسك وسير حياتهم تمنحك آراء باهرة يؤخذ بها معاصروك ٠ واحذر كل الحذر ان تصنع صنع كثير من الناشئين اليوم ، فتحفظ الاعلام المشهورة ، وعناوين بعض كتبهم التي لا تفهمها ثم تملأ حديثك بما حفظت وكأنك عالم كبير مختص ٠ ان هذا المسلك سيقودك حتما الى ما انقاد اليه أغلب هؤلاء اليافعين وهو تقليد الغرب ٠ ذلك ان الشاعر الذي يفهم الشعر الغربي فهما حقا ، يصل الى مستوى من الاستقلال يجعله يبدع ابداع الشاعر الغربي دون أن يقلده ٠ وأما التقليد ، فهو دائما الدائرة التي يدور فيها من لا يفهم ، فهو يتناول المظاهر البارزة في الشعر المقلد فينقلها بنصها ٠ وذلك مفضوح يلمسه كل مطلع على الاصل ٠

* * *

ونحن نختم هذه الرسالة ، أيها الشاعر الناشيء ، بفصل نحصي فيه مظاهر التقليد التي تفشت في شعر اليافعين ، لكي تدركها وتتجنب الزلل اليها ٠ وهذا التقليد في نظرنا أخطر هاوية يسير اليها الشعر ، لانه يشل ملكة الابداع لدى الشاعر العربي ويحيله الى مجرد صدى خافت ، فلا هو ابدع شعرا غربيا عظيما ، ولا هو ارتفع الى مستوى شعرنا العربي ٠

وسوف تميز ، يا شاعر ، من هؤلاء المقلدين صنفين اثنين : الصنف الاول صنف الذين يقراون الشعر الغربي بلغاته الاصيلة فيتبنون مواقف شعرائه وأساليبهم وصورهم وآرائهم وينقلونها نقلا لا شخصية فيه ٠ وهؤلاء قلة ، وهم المفسدون الكبار لروح الشعر العربي وعليهم يقع اللوم

في تضليل اليافعين الابرياء • والصنف الثاني وهم الاغلبية وهؤلاء لا يحسنون اللغات الاجنبية بحيث يستطيعون قراءة ادابها ، وانما يقرأون المترجمات المستعجلة الركيكة التي تملأ أسواقنا ، وقد لا يقرأون حتى المترجمات وانما يستعيضون عنها بالملخصات والاراء الجاهزة العامة حول الشعر الغربي • ثم يقرأون شعر الصنف الاول بما فيه من تقليد ومظاهر غربية زائفة فيضطرون الى مماشاة « السوق » ويصطنعون ما هو بارز من جوانب التقليد حتى يصبح على أيديهم تيارا عاما • وخير وسيلة تميز بها صور هذا التقليد ان تراقب ما تنشره مجلات الشعر الجديد شهرين أو ثلاثة وتصنف ما فيه من أساليب ومظاهر وسيدهشك مافي هذا الشعر من عناوين متشابهة ، وموضوعات ، وأساليب ، فكأن الواحد يكرر عيوب الاخرين حرفيا الى درجة ان الغلط العروضي الذي يقع فيه شاعر ناشيء ، يصبح بحكم التقليد ، قانونا في شعر الذين ينشرون بعده • وهذا منتهى الهوان الذي يصل اليه جيل من الشعراء في أية أمة •

وأبرز تيار شاع في الشعر الجديد هو تقليد الغربيين في موقفهم من الخلق والقيم الروحية • فان الاديب الغربي المعاصر يجنح على العموم الى السخرية من التمسك بقواعد الاخلاق ، والاستهتار بالقيم والمثل التي تعارفت عليها المجتمعات • لا بل ان الاتجاه هناك ان يتعمد الاديب ، باسم الواقعية والحرية الفكرية ، وصف أحط المواقف الحيوانية وصور الرذيلة • وقد شاع التبذل شيوعا مزريا في أدب الغرب ، وذلك بسبب من ظروف خاصة تحف بالمجتمعات هناك • وهي ظروف لا يعنينا هنا استقصاؤها ، وانما يهمنا منها أنها تختلف كل الاختلاف عن ظروفنا في الوطن العربي • ومعنى ذلك ان تبذل الاديب الغربي المعاصر نتيجة مباشرة لتاريخه وبيئته ونفسيته فكأن الجو هناك هو الذي ينتج اليوم هذه الثمرة الممجوجة الشنيعة •

ولسوف تلاحظ ، أيها الشاعر الناشيء ، ان هذا الاتجاه قد شاع في شعر زملائك من الشعراء شيوعا يؤلم كل عربي يحلم بمجد الامة العربية • فان اليافعين من الشعراء والادباء يصفون لنا اليوم في انتاجهم عالما عربيا موبوءا تتحكم فيه الاهواء الجنسية باحط معانيها ، ويستهتر شبابه بكل قيمة اخلاقية كما ترى في هذه الابيات من قصيدة عنوانها « صلاة الى سرير » :

كم عفاف ذبحته انت تدري ... وفتاة سرقتها من ذويها
كم خصور لهوت فيها وردف ... من جحيمي غدا قديدا كريها
كم نبيذ عصرته من شفاه ... وعطور تلعثمت تحميها
كم نهود وردية العمر شاخت ... يبس الدفء والتطلع فيها
الف عذراء غادرتك حطاما ... وهي حبلى تريق ماء أبيها

الى أن يقول :

كم خطايا زرعتها انت أدرى ... كم عروض هتكتها تحصيها(١)

أترى هذا الكلام الرخيص الذى ينبو عنه الذوق والمروءة وأبسط معاني الانسانية ؟ وانظر ، ايها الشاعر الناشيء ، الى اية وهدة من الدناءة والضعة انحدر الشاعر العربي الجديد ، وأشد ما يؤلم الناقد المطلع ان ناظم هذا الشعر المبتذل ، مثل كثير من زملائه ، يملك قدرة طيبة على ابداع الصور والفكر ، وله قصائد جميلة تشير الى اصالة الموهبة ، وقوة الرؤية ، فلو ارتقى بملكته الى آفاق الخيال ، وذرى الروح الانسانية ، بدلا من الانحدار بها الى الهاوية ، لكان لنا منه شاعر نفخر به ، وربما كان لنا منه « طاغور » عربي يفرض الروح العربية العظيمة على الادب العالمي •

وتذكر ، أيها الشاعر الناشيء ، ان هبوط شعرك ، الى مستوى الغريزة الحيوانية ، يحد آفاقك الشعرية ويقتل روحك • وانما وجد الانسان في هذا الكون ليعيش ملء عقله العظيم وروحه الطموح الذى يتطلع الى الاعالى ، حتى يبلغ مرتبة ادراك الله • وانت ولا شك تدرى ان الحضارة الحديثة ومخترعاتها الجبارة لم يبدعها اولئك الذين يتمرغون في حمأة الجسد ويعيشون في حدود الحواس ، وانما صنعها الذين آمنوا بالمثل العليا وادركوا قيمة العقل الانساني ، وارتقوا بارواحهم الى مستوى العمل والتضحية والجهاد • وهؤلاء الكبار المبدعون يدركون ان غريزة الجنس وسيلة لحفظ النوع ، وسلم ترقى عليه الانسانية الى معاني الامومة الخيرة ، والابوة الكريمة ، والحنان ورعاية الغريب ، وحب الحياة ، وادراك الله ونحو ذلك من المعاني السامية التى ترتفع بالانسان الى ما خلق له من مستويات • وانما وظيفتك يا شعر أن تدعو الى حب الجمال في صوره العالية جميعا ، وان ترقى بالغريزة الى حيث تنشأ عنها العاطفة الطاهرة التى تهذب الحياة وتصقل المشاعر وترهف الملكات وتلهم العقل العظيم •

ومما أخذه شعراؤنا اليافعون عن ادب الغرب اتجاههم الى وصف القبيح والمنفر والمقيت في شعرهم ، حتى تكاد الشناعة تصبح مذهبا ينادون به ، مثال ذلك قول نزار قباني :

مكشوفة البدن المفسخ دهنه	ببخار جسمك قد أثرت تقززي
يامضغة الاصل النجيس وأنت من	عفن المخادع يا لماضيك الخزي
ولانت من لذات أمك ليلة	هوجاء مجرمة فلا تتعززي(١)

ولعلك تلاحظ ان الشاعر لا يحاول أن ينفرك من هذه المرأة التي يصورها وانما يهدف الى وصف « التشنيع » لا أكثر ، لا بل انه يبدو وكأنه يتلذذ بالالفاظ الكريهة تلذذ من يبدع شيئا متميزا • ولسوف تجد في نفسك الشاعرة نفورا بديهيا من مثل هذا النغم في الشعر ، ولكن أصوات القبح الشائعة حولك ستحاول أن تسكت هذا الصوت الفطرى في نفسك تحت ستار من الفلسفة الزائفة ، فحذار من أن تنخدع فان صوت اعماقك هو الصوت الحق الذى لا ينبغي أن يعلو عليه شيء • واذا وجدت زملاءك

يقلدون هذا الاتجاه في شعرهم فاثبت في وجههم ، ولو اجتمعوا عليك ، واعزم على أن تكون المتبوع لا التابع • ان الجمال لابد ان ينتصر على القبح ، والاصالة منتهية لا محالة الى العلو فوق التقليد ، ولو كان الجميل واحدا ، حوله من المقلدين ألوف •

ومما ستصادفه في هذا الشعر الجديد نبرة من التشاؤم المستورد ، فان الشاعر الناشىء يقلد التيار العام في أدب الغرب فيزعم أنه شريد منبوذ يعاديه المجتمع ويكرهه الناس ، وان الحياة عبث فارغ ، والسعادة خيال ، وان المحبة كذبة ، والروابط العائلية سخيفة ، والمقدسات ادعاء باطل ، وان الانسان يعيش وحيدا شقيا لاهدف له ولا روابط ولا مثل ، فالموت والحياة لديه سيان • وسوف يؤلمك ، ايها الشاعر ، ان تجد زملاءك من الشعراء لا يتورع الواحد منهم عن وصف ابويه بأقذع الاوصاف ، واهانتهما عيانا، وكأن ذلك عمل بطولي • وهذا الموقف مبثوث في اغلب شعر هؤلاء وقصصهم وكأنهم يحسبونه علامة التجديد والحرية • فانظر يا شاعر كيف ارادوا ان يتحرروا مما زعموه الادب التقليدي (يقصدون أدبنا العربي القديم) فلم يزيدوا على الوقوع في تقليد الجانب الهزيل من أدب الغرب • وحاشا لادب كبار الغربيين من أن يكون فيه هذا الهزال والركاكة وضعف الشخصية • وانما يقع المقلد على الملامح الظاهرية فينسخها واما الاصيل والرائع فهو لا يحسن رؤيته ، ولو أحسن ذلك لما كان مقلدا • ومهما يكن من أمر هذه الافكار السوداء فان شاعرنا الناشىء قد ترجمها عن انتاج عشرات من مشاهير الغربيين المعاصرين مثل سارتر وكامو ومورافيا ومالرو ويوجين اونيل وغيرهم • ولا أدري ، ــ ولن تدري يا شاعر ــ كيف لا يلاحظ القوميون من هؤلاء الشعراء ان هذا الموقف من الحياة والاسرة والمثل لا يخدم القومية وانما يخدم اعداءها بما ينفث من سموم السلبية في نفوس الشباب العربي • واذا اعتنق شبابنا هذه الاراء فمن منهم الذي سيزحف الى فلسطين ؟

وآخر المواقف المصطنعة التي نقلها الناشئون عن الغرب ، مما سأحدثك عنه ، هو تكلف الغموض ، والتماس الاغراب ، واتخاذ هيئة المفكر العميق الذي يحتاج شعره الى ان يشرح لكي يفهمه القارىء • وخير دليل على ان هذا الابهام مصطنع ، متكلف ، هو انه شاع في الشعر فجاة ، دون أن ينبع من اعماق نفس الشاعر ، أو تمليه عليه لفتات طبعه ، وميوله الفطرية • فما كاد شاعرنا الناشىء يعلم أن الغموض مستحب في مذاهب الغربيين (مثل الرمزية والتكعيبية والسريالية ومذهب اللامعقول) حتى اسرع يتبناه وراح يستعمل في شرح ما لا معنى له في شعره حفنة من الالفاظ تختلط فيها بعض آراء مدارس علم النفس باعلام مشاهير الادباء الغامضين في الادب الاوربي المعاصر وما قبله • فاذا قلت لهم انك لا تفهم من هذا الشعر شيئا قالوا لك انه شعر عميق فلا يطمح أحد الى فهمه ، الا الراسخون في العلم • وحذار

يا شاعر من ان تصدق هذه الخرافة • ان النفس الانسانية عميقة الاغـوار حقا ولكن واجب الشاعر ان ينير هذه الاغوار ويعرض جوانبها عرضا لــه معنى • أو لنقل ان الشعر يخلق المعنى حتى فيما يلوح للعين العابرة انه بلا معنى • والشاعر العظيم هو الذي يفك عقد المبهم ، ويعين القارىء عـلى تحسس المعاني الخفية والدلالات التي تختفي وراء المظاهر الغامضة في الحياة والطبيعة • والقانون في الشعر الجيد ان يكون الابهام فيه ظاهريا فاذا تأمله الناقد والقارىء المتذوق وجده واضحا بما له من دلالة انسانية عامة • وانما اخطأ هؤلاء الشعراء فهم مذهب الغموض ، على عادتهم ، بسبب من اتهـم مطلعون على الادب الغربي اطلاعا سطحيا دونما دراسة جدية له • وبــذلك تحول الابهام الجميل الذي هو سر الشعر واصل فتنته الى تعقيد مصطنع سببه ضعف الموضوع ، وفوضى الصور وركاكة الروابط وقلة المحصـول اللغوي • وليتهم يأخذون دروسا في بلاغة الابهام من شعرائنا العرب القدامى من أمثال ابي تمام والمعري وابن الفارض والشهرزوري • واذا اصروا عـلى الاستقاء من الغربيين فما لهم لا يأخذون دروسا في الابهام الرائع مــن مسرحيات بيرانديللو وقصص مارسيل بروست مثلا حيث الغموض الجميل في التفاصيل العابرة ، دون الهيكل العام ، وحيث يبدو التعقيد وكأنه منقول من الحياة الكبيرة ليكون درسا للفكر الانساني ، واشارة الى المجهول والعميـق الذين يبهر الخيال ويفتن الذهن ؟

هذه يا شاعر ، هي الملامح البارزة في الشعر المنسوخ عن الغـرب ، اقتصرنا عليها لكثرة نماذجها ، وتركنا الملامح الاقل ظهورا وشيوعا لضيق المجال • وآخر ما نحب ان نقوله ان شخصيتك العربية المستقلة ، بما وراءها من تراثنا ، هي أثمن ما تملكه فلا تبتذلها بتقليد الشاعر الغربي • انما نريد ان تقرأ الشعر العظيم فتعجب به ، لا أن تنهـــار أمامه في مذلة المقــلد • فالاعجاب والتقييم المستقل هما خلق الاحرار ، وأما التقليد فهو صــفة العبيد • وأنت عربي وراء ذهنك كرامة الفكر العربي وقوة شخصيته • ولعلك لا تنسى ان الاحرار هم الذين يبدعون ، أما العبيد فلا ابداع لهم ، لان الفن والحضارة يرتبطان بالحرية في كل زمان ومكان •

وفي انتظار الغد الذي سيلمع فيه آســمك وشعرك العربي الاصيل ، أبعث اليك بتحية الشعر والعروبة •

---

(١) لمن شاء معرفة التفاصيل العروضية الكاملة للشعر الحر ان يرجع الى كتابنـا « قضايا الشعر المعاصر » المطبوع في بيروت سنة ١٩٦٢ •

(٢) ديوان « غدا نلتقي » للشاعر سيد احمد الحردلو • مطبعة دار الهنا • القاهرة ١٩٦٠ •

(٣) ديوان « قالت لي السمراء » لنزار قباني • الطبعة الاولى • دمشق ، ايلول ١٩٤٤ •

فلسطين
مشارف
العدد رقم 8
1 أبريل 1996

رسالة إلى إميل حبيبي

دموع الفرح دموع المراثي

إحسان عبّاس

حملت إليّ صحيفة «الحياة» في عددها ذي الرقم 12036 بتاريخ 6 شباط (فبراير) 1996 ميلادية الموافق 17 رمضان 1416 هجرية رسالة جميلة عزيزة من رفيق الطفولة والصبا، إميل حبيبي. فشكراً لصحيفة «الحياة» وتحية لصديق غالٍ ولصداقة لم يختزل منها مرور السنين شيئاً، صداقة نقية غير مشوبة (أو غير ملوثة، كما تقول في رسالتك) صداقة هي جوهر في ذاتها لم يتلبس بعرض. فقد ظللت حاضراً دائماً في كل مرحلة من مراحل حياتي، وفي كل نبضة ذكرى كان يخفق بها وجداني.

نعم أيها الصديق. ليس من المستغرب أن تشيخ الذاكرة فتنسى بعض التفصيلات أو كثيراً منها في أحداث الأمس وتجاربه. وحين كنت أخف لزيارتك من حي وادي الصليب إلى حي وادي النسناس كنت أعتقد أنني أزور حياً جميلاً وبيوتاً جميلة يليق أن أسميها «ڤيلات»، أو كما يقول صديقي الشيخ حمد الجاسر «دارات». ولك الحق، فقد اختلط عليّ الأمر سهواً ببيت صديق آخر كانت له دارة جميلة على مشارف الكرمل الذي تأكد لدي بعد أن طوّفت كثيراً من أرجاء العالم، أنني لم أرَ أجمل منه. وأنا الآن أنسب إخفاق محاولاتك لتحقيق اللقاء بيننا إلى سوء حظي، فقد كانت الأيام تبعدني عن النقطة التي ترتد إليها إشعاعات الحنين.

إكتشفت - مصادفة - قبل قليل رسالة كتبتها إليك وأنا في بيروت، ولم أرسلها، على أثر قراءتي لمقابلة صحافية مع إميل حبيبي أجراها محمود درويش وإلياس خوري ونُشرت في العدد الأول من مجلة «الكرمل» التي كان يصدرها الإتحاد العام للكتّاب والصحافيين الفلسطينيين. وفي تلك المقابلة تتحدث عن صداقتنا وتقول:

«وكان إحسان عبّاس شاعراً، وكان أعز صديق لي...». وقلت في رسالتي التي أثارتها تلك المقابلة: «في هذه الكلمات القليلة التي قالها إميل أشياء كثيرة لا يعرفها إلا من كان معايشاً لها. إن الفعل

«كان» في قوله «وكان أعز صديق لي» يخرج عن دلالته الزمنية المحدودة إلى الديمومة. إذ، على الرغم من الفراق الطويل - في الواقع -، بقيت المشاعر في نفسي نحو ذلك الصديق ونحو ذلك العهد هي زادي النفسي والروحي أعيشها وأعيش بها على الرغم من كل الأحداث والتقلّبات. أما أنني كنت شاعراً فذلك شيء يتصل حقاً بالماضي. أما لماذا انصرفت عن قول الشعر فإنه سؤال ربما تصعب الإجابة عنه. ولعلني لم أنصرف عن قول الشعر لا واقعياً ولا مجازياً بل ظللت أكتب الشعر إلى عهد قريب، غير أني أصبحت أقل إيماناً بجدوى كل شعر لا يصب في تيار القضية الفلسطينية، ولهذا خنقت كل مواجدي الذاتية، وظللت أحتال على الميل الشعري لديّ حتى قتلته وتخلصت منه».

وتلك الرسالة القديمة طويلة فلا أنقلها هنا، وإنما أعود إلى ذكر نتفٍ موجزة من أموري فأقول:

لعلك تعلم أنني، بعد عكا، أكملت دراستي في القدس، وبعد التخرّج عُيّنت معلماً في مدرسة صفد الثانوية. وحين ضاعت حيفا وعكا وصفد وعين غزال وكل شيء كنت طالباً في جامعة القاهرة. وكان الأمل يخايلني بالعودة، ولم أكن أعلم أني واحدة من حمم بركان عنيف، وأنها ستظل تتدحرج حتى تصل السودان.. هنالك قضيت عشر سنوات كاملة بين شعب طيب أزالت طيبته من نفسي الشعور بالغربة، وإن لم تستطع أن تنسيني الماضي ولم تحاول ذلك. وكنت أنت - والله يعلم - رفيقاً دائماً لي، وأعذرني إذا جسّمتك معي - ولو في الخيال - كل ما واجهته من صعوبات.

ولكن، إن كنت يومئذ أتذكر الطالب النجيب والأخ الرفيق الذي أسعدني الله بصحبته، فإن صلتي بعد إنتقالي إلى بيروت توثقت بإميل حبيبي الكاتب المبدع الذي شقّ طريقاً متفردة في الرواية والقصة القصيرة والمسرحية. رافقته في كل ما كتب، ووجدتني أعيش في سطوره. فكانت ذكريات من نوع جديد، تملأ نفسي بالإعتزاز، وبشيء من التعزي. كنت أعد بعض الأسماء وأنت في طليعتها، وأقول لنفسي: إن العبقرية الفلسطينية ليست وليدة الكارثة ولكن الكارثة صقلتها.

وأخيراً، وأنا في عمّان، أرسلت إليّ نسخة من «سرايا بنت الغول» التي أعدها أجمل سيرة ذاتية فنية كُتبت بالعربية. إنها نموذج جديد في هذا النوع الأدبي.

وفي بيروت كان من أصدقاء «أسامة»، إبني، شاب دمث إسمه وائل حبيبي، أظنّه أحد أبناء أخيك. وكنت كلما رأيته سألته عن أخبار عمه، وأبهجني يومئذ أن الصداقة تستمر بين آل حبيبي وآل عباس، وأن عناصر في الأرواح - وهي جنود مجندة - تلتقي وتتعارف وتتآلف.

وتذكر - يا أخي - في رسالتك العودة، ما أحبها إليّ وما أشد شوقي إليها، ولك، أليست هي «عنقاء مغرب»؟!

دعني أقول لك: إنني ضعيف أمام المكان الذي ألفته وأحببته وإذا عدتُ إليه تحولت ذكرياتي فيه من روابط قربى بيني وبينه إلى أشباح تطاردني، وتستنزف دموعي كأنها ليست دموع فرح باللقاء، وإنما هي مرثية لكل ما ضاع من العمر. أقول هذا عن المكان لأني جربت العودة إلى أماكن أحببتها لم تكن

وطني الأول، فماذا أقول عن العودة للقاء من بقي من الأصدقاء، وكيف يكون حالي حين أسأل عن فلان وعلان، فلا أجد جواباً.

أنا منذ أوائل سنة 1994 أصبحت أقضي أكثر وقتي متردداً على الأطباء. وقد ثقلت عليّ وطأة السنين، فأصبحت القراءة والكتابة عبئاً عليّ بعد أن كانتا متعتي الكبرى والتعويض عن كل ما فقدت. ولعلني أنا الملوم لأني لم أعتبر بمصير غيري. وظننت أن العزم لا يخبو، وأن قوة الإرادة تستطيع أن تصنع المعجزات.

ولكن، كل ذلك لا يمنعني أن أدعو الله أن يسنّي لي لقاءك وأنت في صحة جيّدة تمكنك من الإستمرار في الإبداع وجميل العطاء.

وسلامٌ عليك، وعلى عهودك الطيبة.

إحسان عبّاس ـ عمّان».

(نُشرت لأول مرة في صحيفة «الحياة» اللندنية ـ الجمعة 23/2/1996)

---

* كان الملحق الثقافي في صحيفة «الحياة» نشر إفتتاحية العدد 6 ـ كانون الثاني 1996 ـ من مجلة «مشارف». وكان نص الإفتتاحية قد وصل الأستاذ إحسان عبّاس قبل وصول مجلة «مشارف» إلى المكتبات في عمّان / الأردن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصر
المجلة
العدد رقم 60
1 يناير 1962



يحتوى الكتاب الذى نقدمه للقـــراء على عشر رسائل للشاعر التشيكى الألمانى المولد : رينر ماريا ريلكه ، الذى ولد فى براج عام ١٨٢٥ ، وتوفى فى مونترو (بسويسرا) عام ١٩٢٦ ، بعد أن عاش حياة جاهدة لم تعرف الهدوء والاستقرار ، أحال فيهـــا عناءه وآلامه ثمرات فنية ناضجة فى أشعاره وقصصه ورسائله . وقد وجه هذه الرســـائل ـ التى نحن بسبيل تقديمها ـ الى شاعر آلمـــانى ناشىء هو فرانتز كا بوس ، وكتبها اليه من بلاد مختلفة ، مابين عام ١٩٠٣ وعام ١٩٠٨ وفيها يرعى مواهب هـــذا الشاعر الناشىء من جانبها الفنى وجانبها الانسانى فى وقت معا .

وقد يهمنا أن نعرف كيف بدأت هذه الرسائل : ففى أواخر خريف عام ١٩٠٢ ، كان ذلك الشـــاعر الناشىء يجلس فى حديقة الاكاديمية الحربيـــة فى مدينة : « فينر نوشتات » بالنمسا ، وقداستغرق فى قراءته حتى لم يكد يشعر بمقدم المدرس المدنى الوحيد بتلك الاكاديمية : هاروشيك ، رجلوسه بجانبه . ثم اذا به يأخذ الكتاب منه ، ويقلب صفحاته ، ويرنو متأملا فى الفضاء ثم يميل رأسه قائلا : هكذا صار تلميذنا رينر ماريا ريلكه شاعرا . ـ ثم أخبر ذلك الفتى ـ الذى لم يكن قد أكمل العشرين بعـــد ـ بطفولة رينر ماريا ريلكه فى المدرسة الحربيـــة فى مدينة : سانكت بولتن بالنمسا ، وكان قد أرسله اليها والداه ليصير ضابطا . ولكن بنية ذلك الفتى النحيل الشاحب لم تحتمل تلك الحياة الحربيـــة ، فاضطر والداه الى اخراجه منها ، ليســـــتمر فى دراسته المدنية بمدينة ليبزج وشـــهد له بأنه كان موهوبا جادا وديعا . وعلى أثر ماسمع الشاعر الشاب اعتزم أن يرسل مانظم من أشعار الى رينر ماريا ريلكه يطلب منه النصح وهو على ـ كما قال له ـ عتبـــة مهنة شعرت أنها مضادة تماما لميولى » .

وبعد بضعة أسابيع جاءه الرد فى مظروف يحمل طابع باريس . وابتدأت بذلك هذه الرسائل التى كتبها ذلك الشاعر الانسان لشخص لم يره ، « وهى مهمة لفهم العالم الذى كان يحيا فيه ريلكه ويعمل ، ومهمة كذلك للعقول النامية المتطورة اليوم وغدا » .

وفيها قد يكرر ريلكه نصائحه للشاعر الشـــاب ، ويعود الى الفكرة نفسها من نواح مختلفة ولهذا نفضل عرض تحليل عام لها ، مع ايجاز للملابســـات التاريخية التى تتصل بها ، متحاشين مواطن التكرار **عناءه وآلامه ثمرات فنية ناضجة فى أشعاره وقصصه** كما تتضح من هذه الرسائل ومن انتاج ريلكه كله .

لقد عانى ريلكه كثيرا فى السنوات الخمس التى قضاها فى المدرسة الحربية ، من زملائه ومدرسيه ، ومن نوع الحياة التى لم يكن مهيأ لها بفطـــرته ، وحين لطم لطمة شديدة على وجهه فى سن الرابعة عشرة ، قال فى صوت هادىء : « أتحملها كمـــا تحملها عيسى ، فى صمت ودون شكاية ، وأدعو ربى الرحيم أن يسامحك ، فلم يقابل قوله بسوى ضحك السخرية . وكان ألمه الروحى أقوى من ألمه الجسمى حتى انه كان يمضى ليالى فى البكاء . وقد نظم فى تلك الفترة أشعارا لاتنم عن أصالة ، ولكنه كان يجد فيها راحة . وقد اقتنع خلال تعليمه الحربى بأنه ليس كالآخرين ، ولم يخلق ليعيش مثلهم .

وقد ترك تعليمه الحربى فى سن الخامسة عشرة والنصف ليدرس فى جامعة كارل فرديناند فى براج ــ الشريعة والفلسفة واللغة الألمـانية وتاريخ الفن وتاريخ الادب ومبادىء القانون . وفى سن الثالثة والعشرين والرابعة والعشرين قام برحلتين متواليتين لروسيا ، تعرف فيهما بكثير من الفنانين والمفكرين ، منهم تولستوى والشاعر الريفى دروشين ، ثم رحل الى ووربسويد بألمانيا حيث تعرف بالفنان فوجلر ثم قابل كلارا ويستوف التى اتخـــذها زوجة عام ١٩٠١ ، وكانت تجيد الرسم ، وقد أثرت فيـــه فجعلته يهوى فن الرسم ويؤلف فيه .

وتوجه ريلكه الى باريس عام ١٩٠٢ وقد فتنتـه المدينة بجسورها وشوارعها وأضوائها ومسارحها وشعبها ، ولكنه مالبث أن أحس بالعداء والغربة ، فشبه باريس فى مفاتنها وجمالها وشرورها ببعض مدن التوراة التى أمر الله بتدميرها . وشـــعر بنفسه وحيدا ونفر من الناس ، وهو يعبر عن كثير من مشاعره فى تلك الفترة فى كتابه النثرى الذى عنوانه : «مذكرات : مالت لوريدس بريج » وقدنشره لأول مرة عام ١٩١٠ــ وفيه يتحدث عن البؤس والخوف والموت وهجر جميع الناس ، ويحلل القلق النفسى فى حالاته المتعددة ، وبخاصة من خلال صـــنوف الموت ، ويصف الناس على أنهم بؤساء أو مرضى أو مجانين ، ويحتم ضرورة العزلة ، « ومالت لوريدس بريج » هو المؤلف نفسه . وموت « مالت » معنـــاه تحلل شخصيته فى ثنايا القلق الكونى ، وهى التجربة السامية التى على الشاعر أن يتقبلها ويجتاز عقبتها ، وهى بدء وجود دينى أسمى وأرحب وأقــــرب الى الحقيقة ، حيث يتحول الموت الى عنصر وضعى يكمل الحياة . وسنجد هذه الخواطر كلهـــا مبثوثة فى ثنايا الرسائل التى نعرضها . وهى مفتاح شـخصية الشاعر . ومما كتبه فى ذلك العام يصف باريس بعد بضعة أشهر من استقراره بها :

« كانت بالنسبة لى تجربة شبيهة بالمدرسة الحربية ، وكما كانت تستولى على فى تلك الايام دهشة كبيرة مفزعة ، يستولى على كذلك الآن الرعب من جديد ــ فى حـــالة من اضطراب لا يوصف ــ تجاه كل ما يسمى : حياة » .

وقد أقام فى باريس فى الحى اللاتينى ، قريبـــا من السوربون ، فى شارع « توليبه » وهو شـــارع ضيق ذو نوافذ كثيرة تقرب من نافذته ، وتضـــاء أمسياته بمصابيح الغاز المتموجة الضوء . وانتقل بعد ذلك الى شارع قريب منه ، يسمى شـــــارع « لابيه دى ليبيه » حيث كان يطل من نافـــذته فى الدور الخامس ، فيرى الحدائق ، وصفوف المنـازل وقبة « البانتيون » ولكنه كان يشعر بانقبـــاض نفسى أكثر من ذى قبل ، والى نهمه فى القراءة فى المكتبة الاهلية ، وتردده الدائب على المتاحف فى تلك الفترة ، كان يشعر باعياء ورهبة فيما يخص الانتاج الفنى ، وبخاصة حين يفكر أن عليه أن يــــكتب ليعيش :

« أسير فى طريقى وحيدا حقا وجد مهجور ، ويروق لى هذا طبعا ، اذ لم أرد قط سوى ذلك .. ولكنى مخلـوق حبى ضائع لا عون لى (لانى كنت حقا طفلا حييا ضائعا وبدون عون) .. أو يمكن ان يبحث امرؤ عن عون له فى مهنـــة بدوية هادئة نوعا من الهدوء ، ولا يكون خائفا مما يمكن أن تتضح من ثمرة فى أعماق نفسه وراء كل حركة واضطراب . افكر أحيانا أن هذه المهنة يمكن أن تكون هى المخرج لى ، لانى أرى فى وضوح مطرد دائما انه لا شىء أشق ولا أخطر لشخص مثلى من محاولة كسب عيشه بالكتابة . لن أستطيع أن أكره نفسى بحال كى اكتب ، ومجرد وعيى لوجود علاقة ما بين كتابتى وحاجاتى وغذائى اليومى يكفى أن يصير العمل محالا لدى . ويجب أن انتظر صدى خاطرى فى هدوء . وأعلم أنى اذا أكرهته فلن يقدم أبدا .. فى الايام السيئة ليست لدى سوى كلمات ميتة ، وهى بمثابة أجسام ثقيلة كل الثقل حتى انى لا أستطيع أن أكتب بها شيئا ولا حتى رسالة . أليس هذا أمرا سيئا هزيل القيمة ؟ ولكن هذا ما يريده الله بى »

ذلك ما كتبه الى « الين كى » فى ١٣ من فبراير عام ١٩٠٣ ، قبل أن يكتب الرسالة الأولى من الرسائل

التى نعرضها هنا بأربعة أيام فحسب . والذى يدعو الى العجب والاعجاب أنه لم يدع هذه الملابسات المعوقة المثبطة تنعكس فى رسالته هذه ، بل تسامى فيها بمشاعره حرصا على المواهب الناشئة فى الشاعر الشاب أن توأد فى مهدها وسنرى كيف تتراءى فى هذه الرسالة ، وفى الرسائل الاخرى جملة أصداء المشاق التى يعانيها ريلكه ، ولكن من جانبها الآخر ، جانب التسامى بها واستخلاص العبرة منها كى تتحول حياة الناس بها الى طريق أفضل ، على حد تعبيره عن غايته من شعره وفنه كله .

وفى الرسالة الأولى يخبر ريلكه هذا الشاعر الناشىء أنه قرأ الأشعار التى أرسلها اليه ، ولحظ أنه ليس له فيها أسلوب أصيل ، على أنها تنم عن بدايات هادئة خبيئة لشىء شخصى ، وقد شعر بذلك بخاصة فى القطعة التى عنوانها : « روحى » وقطعة أخرى عن الفنان الايطالى « ليوباردى » وهى التى يتراءى فيها نوع من القرابة بين شخصية هذا الشاعر الناشىء وتفرد ذلك الفنان الولوع بالعزلة . وهو لايعتزم بعد ذلك نقد شعره بالكلمات ، اذ أن نقد الأعمال الفنية بالكلام أمر ضار وخطير ، ولا يستطاع بحال شرح العمل الفنى لا بالكلمات ولا بالاحداث . لان الاعمال الفنية باقية ، فى حين تفنى الأحداث لامحالة . على أن رسالة الشاعر الشاب التى صاحبت أشعاره لم تخل من اشارة الى أنواع من التصور والادراكات لم يستطع ريلكه أن يحددها تمام التحديد على الرغم من شعوره بها . ثم يطلب ريلكه من الشاعر ألا يضيق ذرعا اذا لم تنشر الصحف والمجلات شعره ، ويلومه لأنه يسأل الاخرين شيئا من ذلك ، ويسأله أن يتخلى عن مثل هذه المشاعر :

« أنت تنظر فى خارج نفسك ، وهذا مالا ينبغى أن تفعله الآن .. وليس أمامك سوى طريق واحد ، هو أن تسلك طريقك فى أعماق ذاتك . ابحث عن السبب الذى يدعوك الى الكتابة وتبين ما اذا كانت جذوره ثابتة ممتدة فى أعمق مكان من قلبك واحط نفسك علما بما اذا كنت ستموت حتما اذا أنكر امرؤ عليك حق الكتابة واسأل على الاخص نفسك فى أهدأ ساعة من الليل : أو يجب أن أكتب ؟ واسبر اغوار نفسك عن أعمق اجابة »

ونصيحة ريلكه الثانية للشاعر الشاب هى أن عليه أن يقترب من الطبيعة ، وأن يحاول أن يقول مايرى كأنه أول انسان يراه ، عن تجربة مباشرة له ، وعن شعور أصيل من حب أو بغض . ومن أهم النصائح التى يسديها اليه ألا يكتب « أشعار حب » لأنها سهلة ، ومواطن مشتركة . والأصالة فيها صعبة لانها تتطلب من الشاعر قوة مراس كاملة النضوج كى ينتج فيها شيئا يشف عن ذات نفسه ؛ لأن الفكر التى تتوارد عليه فيها موروثات ضخمة جيدة ، بل رفيعة ..

« ولهذا انج بنفسك من هذه الموضوعات العامة ، وابحث عن تلك التى تمدك بها شئون حياتك اليومية ، صف أحزانك ورغباتك ، وأفكارك العابرة ، وعقيدتك فى نوع من الجمال ـ صف كل ذلك فى صدق المغرم الهادىء المتواضع ، وأفد فى التعبير عن ذات نفسك عن الاشياء التى تجدها فى محيطك ، وفى صور أحلامك . وفى الموضوعات التى تحفل بها ذاكرتك . واذا بدا لك أن حياتك اليومية قد أعوزها ذلك ؛ فلا تلمها ، ولم نفسك ، وأخبر نفسك بأنك لست على قدر من الشاعرية تهيب بها بما فى حياتك اليومية من صنوف الثراء ، ذلك أنه لا عوز لدى الفنان الخالق ، ولا وجود لديه لمكان قفر لا طائل فيه . وحتى لو كنت فى سجن لا تدع حوائطه شيئا من أصوات العالم تصل اليك ـ ألم تزل لديك اذن ، طفولتك ، تلك القنية الملائكية ، وموطن كنز الذكريات ؟ فأعرها انتباهك . وحاول أن تبعث الاحاسيس المغمورة فى ذلك الماضى الرحب ، فستنمو شخصيتك نموا أكيدا مطردا ، وستتفسح عزلتك ، وتصبح موطنا داكنا ، دونه تمضى ضجة الآخرين بعيدا بمنأى عنه . واذا صدرت أشعارك عن توجه منك الى ذات نفسك ، وعن استغراق فى عالمك الخاص بك ، فلن يعرض لك أن تسأل انسانا آخر عما اذا كانت أشعارك جيدة ، ولا أن تحمل المجلات على الاهتمام بنشرها » .

وعند ريلكه أن العمل الفنى طيب مانبع من الضرورة ، وفى طبيعة مصدره هذه يكمن الحكم عليه لاشىء آخر ..

« لهذا ، يا صديقى العزيز ، لا أعرف نصيحة لك أخرى سوى هذه : أن تغوص فى نفسك ، وتخبر أعماقك التى هى مصدر حياتك ، وستجد فى منبعها الاجابة عن السؤال عما يجب عليك أن تخلقه » .

واذن ، على المرء أن يتحمل مسئولية موهبته فى أن يكون فنانا ، اذ اتضح له أنه يلبى فى عمله ضرورة باطنه ملحة ، ذلك أن الفنان يجب أن يكون هو نفسه عالمه الخاص به ، وأن يجد كل شىء فى ذات نفسه ، ثم فى الطبيعة التى ربط نفسه بها ، دون أن يطلب من الاخرين تقديرا أو مثوبة . وعليه أن يحتفظ بنموه الهادىء الجاد من خلال جهده ، ولن يستطيع ازعاج هذا النمو بأعنف من أن ينظر فى خارج نطاق نفسه ، متوقعا الاجابة عن أسئلة ربما تستطيع الاجابة عنها مشاعره الباطنة وحدها فى أقوى ساعات هدوئه .

« ولكن بعد ان تسبر غور نفسك ، وبعد أن تغوص فى عزلتك الباطنة ، ربما تجد أن عليك أن تتخلى عن أن تكون شاعرا (ويكفى ـ كما سبق أن قلت ـ أن يشعر المرء أنه يستطيع أن يحيا بدون أن يكتب) ، واذن على هذا المرء ألا يحاول الكتابة اطلاقا » .

ذاك موجز وافٍ للرسالة الأولى ، ولما فيها من نصائح لاتبلى قيمتها ، ونرى أن الشعراء الناشئين

فى أى مكان ، وبخاصة لدينا ، فى أشد الحاجة الى وضعها دائما نصب أعينهم ٠

والرسالة الثانية من هذه الرسائل كتبها ريلكه الى الشاعر الشاب فى الخامس من أبريل عام ١٩٠٣ من « فيريجيو » فى ايطاليا ، قريبا من « بيزا » على شط البحر ، حيث غرق الشاعر «شيلى» منذ مائة سنة وكان ريلكه قد زار هذا المكان من قبل ، عام ١٨٩٨ م حيث كتب : « أحلام الفتيات » والمسودة الأولى للأميرة البيضاء ٠ وقد أوى الى هذا المكان ثانية بعد أن مرض من تأثير شتاء باريس على صحته ٠ وكان مشغولا بالقراءة ، وبخاصة قراءته للكاتب الدانمركى جاكوبسن ، الذى يتحدث عنه فى هذه الرسالة ٠ وكثيرا ماكان يهرب من صخب « فندق فلورنسا » الذى كان يقيم فيه ، ومن هدير الأمواج ، ليذهب الى الغابة حيث يجلس تحت شجرة ضخمة مائلة ٠٠

« وحيدا ساعات طويلة ، كأنه فى أول يوم من خلق العالم » ٠

وما ان استقر به المقام حتى كتب الى زوجته كلارا يقول :

« هأنذا أشعر قليلا بوحدتى من جديد ، ولا أشك فى أنها لن تستر عنى شيئا مما أنشد اذا أصغيت اليها فى عمق بعد أن تجددت قواى » ٠

وبعد أربع ليال كتب اليها رسالة أخرى يقول فيها :

« على كل امرىء أن يجد فى عمله نقطة ارتكاز لحياته ، ومن ثم يكون قادرا على النمو باطراد ما استطاع ... »

ثم وجه هذه الرسالة الثانية الى الشاعر الشاب ، يعتذر فى أولها عن تأخره فى الرد على رسالته التى وصلته فى ٢٤ من فبراير ، بأنه كان مريضا ، وأنه أتى الى شط البحر ينشد الصحة التى لم يظفر بها بعد ٠ ويسأله بعد ذلك أن يعفو عنه فى أن اجابته فى رسائله ليس فيها غناء ، وأنها تتركه صفر اليدين ٠٠

« اذ فى أعمق الأشياء وأهمها نبقى فى وحدة لا سبيل الى وصفها » ٠

ثم يسوق له نصيحتين : أولاهما كيف يستخدم السخرية فيما يكتب والأخرى خاصة ببعض ماينبغى أن يقرأ ٠

أما السخرية فينصحه بالتحرز منها ، وألايدعها تسيطر عليه ، وبخاصة فى غير اللحظات الخالقة ، ولكن له فى اللحظات الخالقة أن يستخدمها وسيلة من الوسائل ، على أن تكون نقية غير مدنسة فاذا أحس من نفسه أنه ألف السخرية ، وتعودها فعليه أن يبرأ منها بالنظر فى الأعماق ، وفى الأشياء الكبيرة الجادة ، حيث لاتلج السخرية أبدا ، ولكن المرء قد يشعر بأن السخرية تنبع ضرورة من طبيعته بتأثير الأشياء الجادة نفسها ٠ وذلك أن الأمور الجدية اما أن تسقط عنها السخرية (اذا كانت شيئا عارضا) ، والا قويت ، اذا كانت أصيلة ، فتصبح أداة قوية رهيبة ، وتأخذ مكانها فى سلسلة الوسائل التى تطبع الفن بطابعها ٠

والنصيحة الاخرى أنه ينبغى له أن يقرأ قصص الكاتب الدانمركى : جنس بيتر جاكوبسن (١٨٤٧ــ ١٨٨٥) ، وهذه القصص عنوانها : « نيلس ليهن » نشرت عام ١٨٨٠ ، وسميت باسم قصة من القصص فيها ٠ وينصحه أن يقرأ أول قصة منها ، وعنوانها : « موجنز » ٠٠

« فسيغمرك حينئذ عالم ، تأتى اليك منه سعادة وفيض ورحابة لا يفهم كنهها ٠ فعش فترة فى هذه الكتب ، وتعلم منها ما يبدو لك أنه جدير بالتعلم ٠ ولكن قبل كل شىء عليك أن تحبها ٠ فهذا الحب ستجد فيه آلافا من صنوف الجزاء ، مهما تغيرت بك الحياة ــ وأنا على ثقة من أنه سيسهم فى العمل على نموك ، وكأنه خيط من أهم الخيوط التى هى سدى تجاربك فى اخفاقاتها ومسراتها ٠ »

وقد يكون من المفيد للقارىء أن نذكر له شيئا من هاتين القصتين اللتين ذكرهما ريلكه ٠ فقصة : « نيلس ليهن » تحكى حياة شاب يحمل هذا الاسم نفسه منذ ميلاده فى ضيعة من الضياع الى موته فى مستشفى على أثر جرح أصابه فى حرب عام ١٨٦٤ أثناء الغزو البروسى النمساوى ٠ وهذا الفتى يحب أنواعا من الحب طاهرة وآثمة يخفق فيها جميعا ، تشف عن مختلف حالاته النفسية ، ويحلل الكاتب من خلالها مشاعر الحب والموت ٠ وهذا الظمأ النهم الذى لايروى للجمال والحياة ، ظمأ تتراءى فيه نفس المؤلف الذى كان مشلولا حين ألفها وفى القصة صراع فكرى يصور مأساة الوجود بين الشريعة وفلسفة المؤلف التى يدعو فيها الى أن الناس ٠٠

« يستطيعون أن يحيوا حياتهم فى حرية ، وأن يموتوا موتا جميلا ٠٠ لا يخافون سوى أنفسهم ، ولا يعتمدون على غير أنفسهم ٠٠ »

وقصة « موجنس » تحمل كذلك اسم شاب خاضع لعزيزته ودوافعه الحيوانية ، يحب «كاميليا» حبا طاهرا وهى فتاة وديعة التقى بها فى الغابة ٠ وقبل زواجهما ببضعة أيام تموت الفتاة فى حريق على مرأى من « موجنس » ٠ فيرحل يائسا مع بعض اللاعبين فى « سيرك » ولكن لايلبث أن يقع فى حب

طاهر للفاتنة « تورا » يعرف فيه طعم السعادة ، ويسيطر على غرائزه الوحشية . وتعد هذه القصة من أوائل القصص الطبيعية في الأدب الدانمركي .

وفى آخر الرسالة يجيب ريلكه عن سؤال الشاعر له عمن تأثر بهم فى خلقه الفنى ، فيقول انه يقتصر على ذكر اثنين من كبار من تأثر بهم هما « جنس بيترجاكوبسن » السابق الذكر ، ثم المثال الفرنسى : « أغسطس رودان » (١٨٤٠ — ١٩١٧) الذى يصفه ريلكه بأنه :

« لا نظير له بين الفنانين الذين يعيشون اليوم » .

وقد كان ريلكه سكرتيرا له بعض الوقت ، وتأثر به أعمق تأثر .

وتحمل الرسالة الثالثة تاريخ ٢٣ أبريل عام ١٩٠٣ ، من المكان نفسه الذى كان يقيم فيه ريلكه حين حرر رسالته الثانية ، وكان وقته مقسما بين التأليف والقراءة . وفى بدئها يعلن عن ابتهاجه بأن ذلك الشاعر الفتى بدأ يقرأ الكتاب الدانمركى جاكوبسن ، ويحدثه ثانية عن قصة « نيلس ليهن » وكيف أنها كتاب عظائم وأعماق ..

« يبدو أن فيها كل شيء ، من أضعف أريج للحياة الى أعظم وأتم مذاق لثمراتها الراجحة الوزن . ولا يبدو فيها شيء الا وقد فهمه المرء وتملكه فى قبضته وشعر به فى تجربته ، وتعرف عليه فى الدائرة الحركية لذاكرته ، وليس بها تجربة هينة الشأن ، فأقل حدث ينبسط كأنه القدر ، والمصير نفسه شبيه فيها بنسيج عجيب فسيح ، كل خيط فيه موجه بيد فيها عطف لا حد له ، وموضوع بجانب خيط آخر ، ومشدود ومدعم بمئات الخيوط الاخرى . وستشعر بسعادة عظيمة حين تقرأ هذا الكتاب لاول مرة ، وستسلك فى ثنايا مفاجآته التى لا عداد لها كأنك فى حلم جديد ، واستطيع أن أخبرك أن المرء يجوس كذلك خلال هذه الكتب فيما بعد مرة ثانية وثالثة بنفس الدهشة ، وأنها لا تفقد شيئا من قوتها العجيبة ولن تنقص شيئا من فتنتها الخارقة التى غمرت بها القارىء أول مرة . ويقدم المرء فى اطراد على تذوقها ، ليصبح أكثر تقديرا ، وأيسر وأفضل فى تأمله ، وأعمق فى اعتقاده فى الحياة ، وأسعد وأعظم » .

ثم ينصحه بقراءة كتب « جاكوبسن » كلها من شعر ونثر ويخبره أنها ترجمت الى الألمانية ، وظهرت فى طبعة كاملة .

وقد أوردنا النص السابق لندلل على أن نقد ريلكه كان نقدا تأثريا فى طابعه العام ولكنه يشف مع ذلك عن اتجاه محدد . فهو يتذوق العمل الفنى فى أحكامه وعمقه وصلته بالمشاعر الانسانية الصادقة الأصيلة . وستتضح هذه الصبغة لنقده فيما نسوق له بعد من نصوص ، سنستخلص منها خصائصه الجوهرية فى نهاية المقال

ثم ينصح ريلكه الشاعر الشاب ألا يقرأ كثيرا فى النقد الجمالى ، لانه اما أن يكون وجهات نظر متعصبة عفنة ، وجامدة لاحياة فيها ، واما أن يكون جدلا ماهرا ترجح فيه اليوم وجهة نظر ، لترجح غدا وجهة أخرى . والأعمال الفنية وليدة عزلة لاحد لها وأقل مايوصل المرء اليها هو النقد . والحب وحده هو الذى يجعل المرء يظفر بها ويتملكها ، وهو وحده كفء لها ، وعلى المرء أن يعتد بذات نفسه ، وبمشاعره الباطنة ، لتقوده الى الصواب بين هذه الحجج والمناقشات كما تقوده الى المعارف العميقة ، ثم يقول له :

« .. دع أفكارك تنمو نموها الهادىء الوديع الذى يجب أن يصدر من الاعماق الباطنة ، شأن كل تقدم ، دون أى اكراه أو تعجل » كالشجرة لا تكره عصارتها الحيوية ، » وتظل على ثقة فى عواصف الربيع ، دون خوف من الا يقدم الصيف . انه قادم .. ولكنه لا يقدم الا الصبور الذى يعمل كأن أمامه أبدية بأكملها » .

وهنا يورد له هذه الحكمة من أقوال رودان :

« الصبر هو كل شيء » .

وعلى الأثر ينقد ريلكه الشاعر الألمانى المعاصر له : « ريتشارد ديهمل » (١٨٦٣—١٩٢٠) وكان الشاعر الشاب قد حدثه عنه من قبل ، فيقول انه عرفه عرضا ، ثم يشرع فى نقد أعماله فيكشف عن ناحية أخرى من نواحى نقد ريلكه :

« ان قوته الشعرية عظيمة جبارة كغريزة فطرية . ولشعره ايقاعات سلبية تنفجر منه كأنها تصدر من الجبال » .

ولكنه لايلبث أن يعيبه من جانب خلقى . فقوته الشعرية ليست كريمة دائما . وعالمه الجنسى لاطهر فيه ولا نضج ، لأنه عالم الذكورة والحرارة والنشوة والاضطراب ، ويحمل عبء المزاعم القديمة وصنوف الصلف ..

« التى بها شوه الرجل الحب وأده ، لانه يحب بوصفه رجلا فحسب ، لا بوصفه انسانا ، لذلك يوجد فى شعوره الجنسى شيء هين ، كأنه وحشى ، بغيض ، مرتبط بالزمن ، لا خلود فيه ، مما ينقص من فنه ويجعله غامضا ظنينا . انه ليس فنا طهورا ، بل هو مدموغ بالزمن والهوى ، وقليل منه سيبقى ويخلد » .

ثم يعقب ريلكه على ذلك بهذا التعقيب اللاذع : (ولكن أكثر الفن شبيه بذلك) وعلى المرء أن يتمتع بما فيه من عظمة على ألا يفقد نفسه فيه ، لأن العالم الفنى لذلك الشاعر ..

« حافل بصنوف الخيانات الزوجية والاضطراب ، وجد بعيد من المصائر الحقيقية التى تثير من الاحزان أكثر مما تثيره هذه الاحزان العابرة ، ولكنها تجعل المرء أكثر استعدادا للمجد ، وأعظم همة لاستقبال الابدية » .

وهذه العبارات تكمل الجانب الفنى المحص فى نقد ريلكه ، وتشف عن الجانب الانسانى فى تقويمه للعمل الفنى ووعيه به ·

وفى آخر الرسالة يخبره ريلكه أنه كان يحرص على اهدائه كتبه لولا أنه جد فقير ، فهو يبيع كتبه للناشرين · ومنذ ظهورها لا تصبح ملكه ، ولا يستطيع شراءها هو نفسه · وأولى الناس باهدائها اليه هو من يكون عليها عطوفا ولها محبا ، ثم يخبره أنه سيكتب أسماءها له على قطعة من الورق منفصلة عن الرسالة ، ليشترى منها ما استطاع ·

ونلتقى به فى **الرسالة الرابعة** فى صيف عام ١٩٠٣ ، وقد ذهب يقضى بضعة أسابيع مع زوجته كلارا فى ووربسبيد ، على مقربة من أهل زوجته الذين كانت تعيش معهم ابنته « روث » · وكان فى السابعة والعشرين من عمره ، يجتاز فترة قلق بالغ المدى · فهو يتهيب الخلق الفنى ، ويعتقد أنه لم يخلق شيئا يعتد به · ويشكو من هروب الزمن ويحتار فى سبب قصوره عن الخلق الفنى الذى ينشده :

« اليست لدى القوة ؟ هل ارادتى مريضة ؟ أهو الحلم الذى يعوق لدى كل شىء ؟ »

ثم هو يشكو نقص ثقافته : أفى اللغة نفسها يجب أن يبحث عما يكمل به أدوات فنه ؟ أم فى بعض الدراسات الخاصة ، وفى التعرف عن قرب على موضوعه ؟ أم فى الجانب الثقافى الموروث ، الذى ينال بالتعلم ؟ ولكنه على وعى بأن عليه أن يحارب كل شىء ورثه ، فى حين أن ماقام به نحو نفسه جدير بالاهمال فهو يكاد يكون بلا ثقافة ، ويعتقد أنه ··

« أخرق فى الحياة » ، يفقد اللحظات الثمينة « ولكن على أية حال على أن أتوصل الى خلق شىء ·· »

تلك كانت حالته النفسية حين كتب رسالته الرابعة الى الشاعر الفتى ، من « ووربسبيد » فى١٦ من يوليه عام ١٩٠٣ · وفيها يخبره أنه ترك باريس منذ عشرة أيام لاعتلال صحته ، ثم يذكر أنه تسلم رسالته الأخيرة ، وأنه متأثر بما أثارته فى نفسه من هموم ذلك الفتى أكثر مما كان فى باريس · وليس فى استطاعة أحد أن يجيب على مشاعر لها حياتها الخاصة بها · وتضل الكلمات حين يراد منها أن تعبر عن أدق الأشياء التى يتعذر التعبير عنها · على أنها لن تبقى بدون حل اذا تعلق المرء بالطبيعه ينشد فيها الطراوة والانتعاش ، وبالأشياء الصغيرة التى لايلقى أحد اليها بالا ، واذن سيصبح كل شىء أيسر وأكثر ملاءمة ، لا عن طريق الذكاء والفهم ، بل فى أعمق الشعور حين يكون فى حال يقظة وتعرف · ثم يسأله أن يكون صبورا تجاه مالا يجد له حلا ، وعليه أن يحب المسائل نفسها ، كأنها حجرات مغلقة أو كتب دونت بلغة غريبة ·· وعن طريق هذا الحب ستأتى الحلول من نفسها تدريجيا من باطن النفس عن طريق الرياضة والصبر ·

ثم يحدثه عن الجنس والعلاقات الجنسية · فالجنس أمر صعب ، ولكنا قد حملنا أشياء أخرى كثيرة صعبة · ويكاد يكون كل شىء جاد صعبا ، كما يكاد يكون كل شىء جادا · ولن يكون لديه مايخاف اذا عقد علاقة جنسية لاتبعده من الجد ، ولا تحرمه تملك نفسه · فاللذة الجسمية تجربة حسية لاتختلف عن النظر ، ولا عن متعة المذاق الذى تملأ به حلوقنا فاكهة لذيذة · فليس فى قبولها سوء ولكن الشر يأتى من أن أكثر الناس يسيئون استخدامها ، ويتخذونها مثارا للمواطن المجهودة ، ومجرد مسلاة ، بدلا من ربطها بلحظات النشوة الروحية فيضيع كل مالها من امتياز وعمق وتختفى حدة معناها · وعلى من يختلى بنفسه أن يتأمل فى جمال الحيوان والنبات ، ليذكر أنه صيرورة دائمة كل الدوام للحب والشوق ، فالحيوانات كالنباتات ينضم بعضها الى بعض ، وتنمو فى صبر ودأب ، لا عن طريق اللذةالفيزيقية ، ولا بسببماتعانى بل هى تطيع ضرورات أعظم من اللذة والألم ، وأقوى من الارادة والمقاومة · ويمكن للمرء أن يعتد بهذا السر الذى يحفل به العالم فى أصغر أشيائه وأحقرها ، وأن يتحمله ويعانيه ، بدلا من أن يستخف به ، وأن يبجل خصوبته تبجيلا سواء بدت عقلية أم جسمية· ذلك أن الانتاج الفكرى مصدره فيزيقى ، فهما من طبيعة واحدة ، غير أن الأول أكثر عذوبة وسحرا ودواما ، ففكرة الخصوبة ليست شيئا اذالمترتبط بمواطن تراسلها وتوافقها مع الأشياء والحيوانات · ومتعتها ليست جميلةثرية الا لأنها حافلة بالذكريات الموروثة للملايين المتناسلة · ففى فكرة الخلق الواحدة تعود الى الحياة آلاف من ليالى الحب المنسية لتملأها بالتسامى والنشوة · وهذان اللذان يخفان

ليلا ليتعانقا ، تهدهدهما اللذة ، يأتيان عملا عامـا ويحصلان من اللذة والعمق والقوةمايكون مادة أغنية لشاعر مقبل ، يتحدث عن النشوة التى لاتوصف ·

« وهما يهيبان بالمستقبل · وقد يضلان ويتعانقان عن عماية، ولكن المستقبل آت لا محالة · وعلى أساس هذه النهزة التى تبدو هنا مستهلكة يحيا القانون الدائم الذى به تشق طريقها الى الوجود بذرة جديدة قوية منيعة ... فلا تضل بظـاهر الاشياء عن الوصول الى أعماق كل ما يصير قانونا · والذين يعيشون هذه الخصوبة خطأ عيشة سيئة ، يفقدون سرها لديهم فحسب ، ويظلون تجاهها كأنها رسالة مختومة » ·

وفى كل هذه الحالات أمومةعظيمة القدر · فجمال العذراء أمومة بدأت تحس بنفسها وتتهيأ فى قلق وحرص · وجمال الأممسيطرعلى الأمومة · وفى المرأة العجوز ذكرى أمومة كبيرة ··

«وحتى فى الرجل توجد أمومةتبدو لىفيزيقية وروحية» ·

« وربما تكون الاجناس مرتبطة بعضها ببعض أكثر مما نحسب ، وربما يكون التجديد الكبير للعالم منحصرا فى أن الرجـل والمرأة المتحررين من المشاعر الزائفة ومن البغض ، يبحثان كل عن الآخر ، لا بوصفهما ضدين ، بل كأخ واخت، وكجارين ، ويجتمعان بوصفهما مخلوقين انسانيين ، ليتحملا معا مسئولية الجنس الصعبة التى فرضت عليهما فى بساطة وجد وصبر »

وهذه الأفكار يهتدى المرء اليها فى خلوات التأمل ولهذا ينصح ريلكه ذلك الفتى أن يحب خلواته · ويهنئه أنه بدأ يشعر بأن كل من حوله بعيدون فى الحقيقة منه · ولكنه ينصحه أن يكون عطوفا لايفقد حبهم ولا يحملهم على النفور منه · فهذا الحب قوة وبركة ، بدونهما لايستطاع السير فى طريق التقدم

ويخبره أخيرا أنه قد طاب نفسا لأنه علم أن ذلك الفتى عثر على مهنة تحفظ له استقلاله ، ولكنه يخشى أن تعوق نموه · ويطلب منه أن يلجـأ الى خلوته وعزلته ، وفيهما سيجد طريقه ·

والرسالة الخامسة كتبهـا من روما فى ٢٩ من اكتوبر عام ١٩٠٣ ، وقد ذهب الى روما ليفيـد من آثارها فى بعث قيم تنهض بالانسانية فى انتاجه ، ولكن سرعان مابدا له أن أمله ليس سوى حلم · فقد ضاق بها أكثر مما ضاق بباريس من قبل · وهو يعبر عن ذلك فى أول الرسالة · فجو روما حزين تنقبض منه النفس ، وآثارها رهيبة صامتة · وفيها من الجمال مافى أى مكان آخر : هواء البحـر والحدائق والبحيرات ، ومنظر بعض المبـانى · ولكنه يعجب بتمثـال ماركوس أورليوس من بين آثارها ، ويعده أرق تمثال للفروسة وصل الينا من مدنية الرومان. ثم يعد الشاب أنه سيكتب له قريبا خطابا أطول حين ينتقل الى مسكنه الهادىء بعيدا عن ضجيج البحر · وينبئه كذلك أن كتابه الذى أرسله من قبل لم يصله ، ويخشى أن يكون قد فقد فى بريد ايطاليا ، وهذا أمر مألوففى ذلك البلد ، وأنهسيقرأ أشعاره التى كتبها اليه وسيعلق عليها فى رسالته القادمة ·

وقبل أن يكتب ريلكه **رسالته السادسة** الى ذلك الشاب ببضعة أيام ، كتب فى رسالة له أخرى ، فى ١٩ من ديسمبر من نفس السنة يقول :

« أنا مستقر فى مقام جميل بمنزل صغير ، لا يعوزه شىء ، سوى ذلك الذى لا أستطيع منحه : سوى الحياة التى هى فى كل شىء ، وفى كذلك ، وسوى العمل الذى يربط شيئـا بآخر ، ويصل كل شىء ، بالضروره الكبرى ، وسوى السرور الذى يأتى من باطن النفس ومن النشاط فى العمل ، وسوى الصبر الذى يستطيع أن يستأنى توقعا لما يقدم اليه مـن البعيد » ·

وكان فى تلك الفترةينتظر الساعة المواتية للخلق الفنى فى قلق :

« السعادة التى يصادفها المرء فى بدئه للعمل ، وهى التى اتمسك بأنها أعظم سعادة ، هى شىء صغير بجانب الخوف من البدء » ·

ولازال مع ذلك يثق بأن الساعة التى يتوق اليها قادمة · فقد كتب الى « الين كى » فى السادس من فبراير عام ١٩٠٤ يقول :

« ان رغبتى الحادة فى عمل شىء جيد ، فىخلق شىء جيد حقا لم تكن قط أعظم مما هى الآن · أشعر كما لو كنت نائمـا طوال سنين ، أو كما لو كنت قد سجنت فى أعماق حجرةفىسفينة تنوء بشحنات ثقيلة ، مبحرة فى أماكن غريبة ـ آه لو أستطيع أن انطلق الى سطحها مرة أخرى ، وأشعر بالرياح والطيـور ، وأرى كيف تقدم الليالى العظيمة ، العظيمة حقا ، بنجومها المتألقة ··· » ·

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبين هذه المشاعر كتب الرسالة السادسة من رسائله ، فى ٢٣ من ديسـمبر عام ١٩٠٣ ، وهى تدور حول خلوة الفنان والبحث عن الله · وينعى فيها ريلكه على من يستبدلون بالوحدة صـلاتهم الرخيصة المبتذلةمعالآخرين · وربما كانت الساعات التى ينفقونها فى تلك الصلات هى التى تنمو فيها الوحدة لتؤتى ثمرها · والوحدة الباطنـة نموها صعب كنمو الأطفال ، حزين كأوائل الربيـع · والوحدة الباطنة تشبه وحدة الأطفال ، تظل على صلة دائمة بالأشياء ، لايفهم المرء شيئا من أعمالها التىهى بها دائما جد مشغولة ··

« ووحدة المتأمل فى ذاتها عمل ووضع اجتماعى ودعـوة روحية » ·

وفيها ينجو المرء من التقاليد والمزاعم والأخطـاء التى تطغى على فرديته وأصالته وفيها تكمن الحياة الحق ، وعلى المرء أن ينشد فيها السعادة فى ذكريات طفولته ، وبين الأطفال والأشياء ، فى الليـالى وفى الرياح التى تنسم فى ثنايا الأشجار وعبر الفضاء ·

وعلى المرء أن يبحث فيها عن الله • وستواتيه العقيدة من أعماق المستقبل ، ثمرة نهائية لشجرة نحن أوراقها • وكما يكد النحل لاستخراج الشهد كذلك يجب أن نجتهد فى استخلاص الاعذب من الاشياء لنشيد عقيدتنا فى الله ، وعلينا أن نبدأ حتى من الأشياء المبتذلة ، الضئيلة المعنى (على أن يحدث ذلك عن طريق الحب)

« وبالعمل والراحة بعده ، وبالصمت ، والمتعة القليلة فى الخلوة ، وبكل ما نفعله وحدنا ، دون أعوان وشركاء ، بكل ذلك نبدأ حياتنا فيه ، هو الذى لن نحيا لنتعرف عليه فى حياتنا كما لم يستطع أجدادنا أن يحيوا ليتعرفوا علينا . على أنهم هم الذين مضوا منذ زمن بعيد ، لا يزالون فينا ، فى صورة استعدادات وحمل فوق مصيرنا ، ودم ينبض ، وحركة تنبعث من أعماق الزمن » .

ويقتضى الحصول على العقيدة بهذا التأمل كثيرا من الجهد :

« كن صبورا ، طاهرا من الحقد ، وفكر أن أقل ما نستطيع أن نفعله للظفر بروح الله ليس أصعب فى شأنه مما تفعل الارض من أجل الربيع حين تريد أن يقدم » .

وفى عام ١٩٠٤ ، فى الفترة التى كتب فيها الرسائل الثلاث التالية ، حدثت تغيرات هامة فى عمله وادراكه ، أهمها أن ملاحظاته وحاسة استغراقه قد نمت حتى أصبح ينفق وقتا طويلا فى كل محاولة فنية يشرع فيها ، وقد عمق تأثير « رودان » فيه ، وبخاصة نصيحته له بالعمل الدائم والصبر • ووضح عنده مزج العمل الفنى بالحياة :

« لن أفرق بين العمل والحياة ، وأولى بى أن أحاول العثور عليهما كليهما فى مجهود مركز ، وبهذا وحده يمكن لحياتى أن تصير شيئا طيبا ، ضروريا ، وتبرأ من التمزق الذى كانت ورائثى وقلة نضجى مسئولتين عنه ، لتتحول الى جذع مثمر » .

وأصبح ريلكه فى هذه الفترة يفضل النثر على الشعر • لأن الايقاعات فى الشعر أشياء خارجية ، فى حين لا يلجأ المرء فى النثر الا الى ذات نفسه ، ليخترع ايقاعاته الخاصة به • وقد شعر أنه فى حاجة الى مزيد من الثقافة ، فأخذ يدرس العلوم المحضة ، وبخاصة علم الفلك ، والبيولوجيا ، والجيولوجيا ، كما بدأ فى تعلم اللغة الدانمركية ، ووسع دائرة قراءاته فى مختلف اللغات ، وبخاصة فى الفرنسية والروسية • ونوجز الآن الرسائل الثلاث التالية التى كتبها فى ذلك العام •

والرسالة السابعة تهمنا هنا بخاصة ، لأنها تعليق على مقطوعة شعرية (سونيتا) أرسلها اليه الفتى الشاعر « كابوس » وهى تشف عن نوع من النقد الانسانى الفنى الذى زود به ريلكه ذلك الشاب ، لانضاج تكوينه الفكرى والفنى ، ولهذا نرى أن نترجم أولا هذه السونيتا ، قبل أن نتحدث فيما تحتويه رسالة ريلكه من تعليق عليها ، وهذه هى الترجمة :

فى اطواء حياتى يرعش ــ بدون أنة
وبدون زفرة ــ حزن عميق قاتم •
وبراعم أحلامى الطاهرة الثلجية
نذور قدسية لاحفل أيامى هدوءا
ولكن غالبا ما تعبر المسألة الكبرى
طريقى . فأضؤل ، وأنأى
بفكرى فى البعيد ، تعرونى رعدة برد ، كأنى تجاه بحيرة
من البحيرات ، فيضها لا طاقة لى بمقياسه
وحينئذ يخيم على أسى ، مظلم
كليالى الصيف الدكناء لا بريق بها
ومن خلالها يلوح نجم خافت من حين لحين .
وتمتد يداى ، حينئذ نحو الحب ، تتلمسه فى الظلام
لانى أعانى رغبة قوية فى أن أصلى بأصوات
لا يستطيع فمى الملتهب أن يعثر عليها •

وقد كتب ريلكه نسخة من هذه « السونيتا » بخط يده وأرسلها الى الفتى الشاعر ، مؤلفها ونصحه أن يقرأها بخط غيره ، لأن قراءة الشاعر شعره بخط غيره تجربة جديدة ، يشعر المرء بها شعورا أكبر بأصالته • ويعقب على صياغة السونيتا بأنها حلوة فى بساطتها وحركتها ، وقد تم فيها مراعاة ما يليق • وهى أفضل شعر لذلك الفتى أتيحت لريلكه قراءته • وموضوع « السونيتا » يمس مسألة الوحدة ومايسودها من أسى ثم مسألة الحب • ويقف ريلكه أمام الأمرين • فيرى أنه لاينبغى أن يدع الفتى نفسه نهبا لاضطراب مبعثه أن فى نفسه حاجة لايستطيع أن يجلوها لأن هذه الرغبة المشبوبة نفسها والإمعان فى الهدوء والعزلة ، كلاهما كفيل بالعثور على الحل • ويتجه سواد الناس عادة الى الجانب اليسير من الأمور ، والى الأيسر من هذا اليسير ، ولكن علينا أن نتعلق بما هو صعب . فهذا سبيل التفرد والاصالة . .

« ينمو كل شىء فى الطبيعة ، ويدافع عن نفسه بطريقته الخاصة ، ويكون هو نفسه تلقائيا وبخصائصه ، ويبحث من كل الجهات أن يكون هكذا وضد كل معارضة . اننا نعرف قليلا من الامور ، ولكن الذى يجب أن نتمسك به من تعلقنا بالصعب هو نوع من اليقين لا يصح أن يهجرنا ، ومن الخير أن نكون فى خلوة ، لان الخلوة صعبة ، ويجب أن تكون صعوبة شىء ما هى أقوى سبب لدينا كى نفعله . ومن الخير أن نحب كذلك ، لان الحب صعب ، ولان حب انسان لآخر ربما يكون أصعب واجباتنا كلها ، والابتلاء النهائى والاخير ، والعمل الذى يعد كل عمل آخر بمثابة تمهيد له » .

وليس الحب فى الاستهلاك والاستسلام ومجرد الارتباط بآخر • وماجدوى الاتحاد فى علاقة دنسة ناقصة ؟

« وما نصيب الحياة من هذا الوجود نصف الغموض الذى يسمونه الوصال ، ويدعون فيه سعادتهم ومستقبلهم البهيج ما وسعهم ؟ » .

ان كلا من المحبين يضيع نفسه فى سبيل الآخر كما يضيع الآخر ، فى حب لاينتج عنه سوى سأم وجلاء لوهم ، وتسكين لخواطر ، ومغامرة فى مواصفات كأنها مهرب أقيم على طول هذا الطريق الخطر . وقد زود المجتمع هذا الادراك للحب بكثير من المواضعات ، لأنه قد اتخذ الحياة متعة ، فجنح الى اعطائها أسهل صورة وأرخصها ، آمنة موثوقا بها كما هى حال المتع العامة . فاذا تجنب المحبون المواضعة المألوفة المتاحة لهم التى هى الزواج ، ترددوا فى مواضعات أخرى قاتلة، فى وصال موحل غير ناضج وليس للموت الذى هو صعب ، ولا للحب الشاق أى شرح ولا حل ولا طريق متضح متميز ..

« وفى هاتين المسألتين اللتين نحملهما مطويتين ، ونتصرف فيهما مغلقتين بدون منفذ ، لا يمكن أن نكتشف قاعدة عامة تبقى مجال اتفاق . ولكن بقدر ما نضع الحياة موضع اختبار بوصفنا أفرادا ، سنلتقى أفرادا بهذه الاشياء العظيمة فى أقرب مجالاتها »

بدلا من أن نفقد أنفسنا فى هذا اللهو الهين الحقير الذى أخفى الناس وراءه أجد صنوف حميا وجودهم .

فالفتاة والمرأة كلتاهما تغالى فى تنكرها لطبيعة جنسها فى سبيل التقرب من طبيعة الرجال ، وفى سبيل تغيير وضعهما فى المجتمع بممارسة مهن الرجال . على حين يظل النساء اللائى فيهن تمتد الحياة وتثمر ..

« انضج من الرجل المستهتر الذى لا يمنح الحياة اية ثمرة والذى يبخس قيمة ما يحسب أنه يحب ، لانه دعى مزهو بنفسه عجول » .

وليتذكر القارىء ماسبق أن قرره ريلكه من أن الأمومة والاخصاب الفيزيقى والفكرى أمور مشتركة بين الجنسين . ونتيجة للتقدم الفكرى والاجتماعى، سيأتى يوم توجد فيه فتيات ونساء لايدل اسمهن على مجرد جنس معارض للرجال ، ولكن على شىء مايبعث بنفسه المرء على التفكير :

« ... لا فى مجرد حيلة وتكملة . بل فى الحياة والوجود ، فى الوجود الانسانى الانثوى المثمر » .

وبذلك ستتغير تجربة الحب التى هى الآن حافلة بالأخطاء ، وتكتسب شكلا جديدا ، لتصير علاقة انسان آخر ، لا علاقة رجل بامرأة . وهذا الحب المغمور بالانسانية الحانى العطوف اللطيف الى مالا حد للطفه الذى يربط بين انسانين ويوثق صلتهما ويحررهما ، سيشبه هذا الحب الذى نمهد له بالكفاح والجهد ، الحب الذى ينحصر فى :

« .. ان نوعين من الوحدة يحمى أحدهما الآخر ، ويقترب منه ، ويحييه »

وكل حب قد حدث من قبل لايمكن أن يضيع :

« أعتقد ان الحب يبقى فى ذاكرتك بما له من قوة وسلطان ، لانه كان أول أعماق خلوتك فى حياتك ، وأول عمل باطنى مارسته على حياتك » .

وقد كتب ريلكه **رسالته الثامنة** من « بورجباى » فى السويد ، حيث كان فى ضيافة « الين كى » وهى رد على رسالة من الشاعر الشاب يشكو فيها من حزن أصابه ولما ينقض أثره من نفسه . ويدور حديث ريلكه فى هذه الرسالة حول المعانى الانسانية للأسى والوحدة وصلتهما بالحياة المثمرة وتجاربها . وسنقتصر على عرض مايضيف جديدا الى ماسبق أن أشرنا اليه من رسائله خاصا بهذه المعانى . فالأسى طيب ماتأمل صاحبه فيه وأفاد منه . والضرر الخطير أن يحاول المرء حنق أحزانه باختلاطه بالناس ، كالمرض حين يعالج خطأ علاجا سطحيا ، فانه يختبىء فحسب ثم لايلبث أن ينفجر أكثر خطرا مما كان فى البدء .

« ولو أتيح لنا أن نرى ابعد مما تصل اليه معارفنا ، وطريقا صغيرا وراء الجهود التى نبذلها فى تنبؤاتنا ، ربما كنا نتحمل حزننا فى ثقة اعظم مما نتحمل بها مسراتنا ، لان فى هذا الحزن تتمثل اللحظات التى يتسرب فيها الى نفوسنا شىء جديد ، شىء غير معلوم ، وتنمو مشاعرنا صامتة فى قلق حيى ، وينأى من نفوسنا كل شىء ، ويتقدم نوع من السكون ، ويقوم الشىء الجديد الذى لا يعرفه أحد صامتا فى صميم نفوسنا » .

وحين تبتعد عنا الأشياء المألوفة ، نقف فى فترة انتقال حيث لايمكن أن نظل واقفين ، ولهذا السبب يمضى الحزن أيضا ، بعد ان يكون الشىء الجديد قد تسرب الى قلبنا ، ونزل فى أعمق حجراته ، وسرى فى دمنا بحيث يتيسر لنا أن نحسب ان شيئا لم يحدث ..

« على حين انا تغيرنا ، كما يتغير منزل طرقه ضيف جديد لا نستطيع أن نقول من الذى قدم ، وقد لا نعرفه أبدا ، ولكن تدل أمارات كثيرة على أن المستقبل يتوغل فى ذات أنفسنا عن هذا الطريق » ، « والذى ندعوه مصيرا انما ينمو من داخل الناس لا من خارجهم » ، « وكثير من الناس لم يتشربوا مصائرهم ، ولهذا السبب وحده لم ينقلوها الى داخل نفوسهم حين كانوا يعيشونها » .

وواضح كل الوضوح أن الوحدة ليست فى الحقيقة أمرا يستطيع المرء أن يأخذه أو يدعه :

« نحن وحيدون ، ونخدع أنفسنا ، ونتصرف كما لو كنا غير ذلك .. ولكن كم يكون خيرا لنا لو اعتددنا بأننا كذلك ... ولا شك أنه سيعرونا الدوار حينئذ ... ومن يبتعد عن حجرته الخاصة ، ليجلس فوق قمة جبل شاهق ، يعروه شىء من هذا الدوار . فيحسب انه سيسقط ، أو أنه سيرمى به فى الفضاء فى عنف ، أو أنه سينفجر ممزقا فى آلاف من القطع » .

والاحاسيس والتصورات الفريدة التى تعرو المرء فى الوحدة تشبه تلك التى تعرو من اعتلى قمة الجبل ، ويجب علينا أن نتأمل فيهما فى عزم وقوة ارادة . والخسوف مما لايشرح هو وحده الذى أفقر وجود الفرد ، وعوق العلاقات الانسانية ..

« كأنها رفعت من مجرى نهر الامكانيات الحيوية ، لتوضع فى بقعة موات من الشط لا يصلها شىء » .

واذا شبهنا الوجود الانسانى بحجرة كبيرة او صغيرة ، بدا واضحا أن أكثر الناس يقفون عند معرفة ركن ضيق من حجرة وجودهم ، مكان قريب من النافذة ، أو شريط ضيق من أرض الحجرة يترددون فيه ذهابا وجيئة . وبهذا يتوافر لهم نوع من الأمان .

« على أن الشعور الخطير بفقد الامان هو أكثر انسانية ، كمثل هذا الشعور الذى يسوق السجناء فى قصص « الانبو » الى أن يتعمقوا فى التعرف على صور الحياة فى برجهم المفزع ، والا يكونوا غرباء حيال ما فى مقامهم من رعب لا يمكن وصفه . » على أننا لسنا سجناء ، ولم تلق علينا مصايد أو شباك ، ولا ينبغى أن يخيفنا شىء أو يضايقنا . « وليس لدينا من سبب لفقد ثقتنا بعالمنا ، لانه ليس ضدنا . فيه صنوف من الرعب ، ولكنه رعبنا ، وفيه مهاو ، ولكنها ملكنا ، وفيه مخاطر فى متناولنا . ولو رتبنا أمور حياتنا على حسب المبدأ الذى بمقتضاه علينا أن نتعلق دائما بما هو صعب ، فان مايزال يبدو لنا انه أكثر غرابة بالنسبة لنا ، يصبح هو ما يجب أن يكون أجدر بثقتنا ، ويصير أكثر وفاء لنا » .

وفى أساطير الشعوب البدائية كثير من صنوف التنين تتحول فى آخر الأساطير الى أميرات ساحرة ..

« وربما تكون كل تنينات حيواتنا أميرات لا تنتظر سوى أن ترانا على درجة من الجمال والشجاعة ، وربما يكون كل شىء مفزع فى أعمق حقيقة وجوده ليس سوى شىء يعوزه العون فهو ينشد منا المساعدة » .

ولماذا يريد المرء أن يغلق باب حياته فى وجه كل اضطراب او الم أو حزن ، ما دام لا يعرف ماذا تفعل هذه الحالات به ؟ والمرض نفسه وسيلة بها يتحرر الجسم من مادة غريبة ..

« وفيك أنت — يا عزيزى مستر كابوس — كثير من الاشياء بسبيل أن تحدث ، فعليك أن تكون صبورا كرجل مريض ، وعلى ثقة كأنك فى دور النقاهة ، اذ ربما كنت أنت المريض والناقه كليهما . وأكثر من ذلك انك كذلك الطبيب الذى عليه أن يرعى نفسه . ولكن فى كل مرض أيام كثيرة لا يستطيع فيها الطبيب أن يفعل شيئا سوى الانتظار . وهذا هو ما يجب عليك أن تفعله الآن قبل كل شىء ، فى حدود كونك طبيب نفسك » .

ثم يختم ريلكه رسالته بهذه العبارة الآسية العميقة :

« واذا كان ثم شىء بعد ذلك على أن أقوله لك ، فهو أنه لا تعتقد أن هذا الذى يبحث عما يشد أزرك ، يحيا حياة مطمئنة بين كلمات بسيطة هادئة قد تطيب بها أحيانا . فحياته فيها كثير من الصعاب والاحزان ، تتجاوز كثيرا ما أنت فيه ، ولو كانت حياته على غير هذه الحال ، لما كان قط قادرا على أن يجد هذه الكلمات » .

والرسالة التاسعة قصيرة ، كتبها ريلكه فى اليوم الرابع من نوفمبر عام ١٩٠٤ ، من المكان نفسه الذى كتب فيه رسالته السابقة . وفيها يختصر بعض النصائح التى شرحها فى رسائله السابقة ، وأوجزناها فيما سبق ، ثم يضيف بعض نصائح تخص الانفعالات والشك . فالانفعالات طيبة ما ادت الى استجمام النفس ، وتركتها ناهضة نشطة ، وهى سيئة اذا احتلت جانبا واحدا من الذات . وكل تفكير فى استعادة الطفولة ومواجهتها صواب وكل ترفع طيب اذا لم يصدر عن ثمل أو اضطراب ، ولكن عن متعة يمكن للمرء فيها أن يرى أعماق نفسه رؤية صافية . ويمكن أن يكون الشك صفة طيبة اذا وجهه المرء وجهة البناء ، ولم يقف عنده . وحينئذ ..

« سيأتى اليوم الذى يتحول فيه الشك من مقوض الى عامل من خير عمالك — بل ربما يكون أمهر العمال فى بناء حياتك » .

والرسالة العاشرة والأخيرة كتبها ريلكه من باريس ، عام ١٩٠٨ . وفى تلك الفترة اتضح فيه تأثير « رودان » أكثر من قبل . فقد كتب رسالة أخرى فى ٢٩ ديسمبر عام ١٩٠٧ الى « رودان » يدعوه فيها : عزيزه وصديقه الوحيد ، ومما قاله له :

« انى لاصبح أكثر فأكثر قديرا على استخدام ذلك الصبر الطويل الذى علمتنى اياه بوصفك مثالا صلبا عنيدا له ، ذلك الصبر الذى لايتلاءم والحياة العادية التى يبدو أنها توصينا بالتعجل . هو الذى يجعلنا على صلة بكل ما يتجاوزنا »

وها هو ذا ينتفع انتفاعا محمودا بذلك الصبر ، اذ كان بسبيل تأليف قصته : « مذكرات مالت لوريدز بريج » وسبق أن أشرنا اليها .

وفى هذه الفترة كتب رسالته العاشرة الى شاعرنا الشاب ، وفيها يهنئه بما ظفر به من هدوء وعزلة يهيئان له فرصة العمل والتأمل المثمر .. ويقول له :

« أرجو أن تدع هذه الوحدة الجليلة تؤثر فيك ولا تنفصل بعد عن حياتك ، هذه الوحدة فى كل شىء لديك هى التى تتقدمك الى التجربة والعمل ، فتؤثر تأثيرا مجهولا حاسما فى لطف ودأب ، على نحو ما يتحرك فينا ، دون انقطاع ، دم الاجداد ، ويختلط بدمنا ، ليصنع ذلك المخلوق الوحيد غير المتكرر الذى نكونه فى كل دور من أدوار حياتنا ... وكل ما نحتاج اليه أن نكون محوطين بحالات تؤثر فينا ، وتضعنا من حين لحين تجاه الاشياء الطبيعية الكبيرة » .

وفى ختام رسالته الأخيرة هذه يقول له :

« وليس الفن كذلك سوى طريق للحياة ، وكيفما يحيا المرء يستطيع أن يهيىء نفسه له بدون علم منه ، وفى كل ماهو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حقيقي يكون المرء أقرب اليه والصق جوارا له من كل المهن نصف الفنية وغير الحقيقية ، وهي التي يزعمون قرابتها لنوع من الفن في حين أنها في الحقيقة تكذيب لوجود كل فن ، وجرائم عليه ، كما هي حال مهنة الصحافة في مجموعها ، والنقد، وثلاثة أرباع ما يسمى أدبا وما يراد له أن يسمى كذلك » .

وفي تلك الرسائل رأينا جانبا انسانيا فريدا من رعاية ريلكه لمواهب هذا الشاعر الناشىء ، وفيها يتجلى كذلك كثير من القضايا التي شغلت ريلكه طول حياته . فهو ولوع بتحليل القلق . وعنده أن الخوف والرعب في معناهما الميتافيزيقي أساسان جوهريان لأكثر المشاعر الانسانية . وعنده ان كل ظاهرة تحتوي على سر عصي . ومحور اهتمامه يدور حول الحب والموت والبحث عن الله . وريلكه مرهف الحس تجاه الأشياء والطبيعة ، يحرص على الكشف عن حقيقة العالم الحسي ، وعن بؤس الحياة والخلود ، ولكنه حريص كذلك على الافادة من الخلوة التي تحيل كل بؤس وأسى الى معان انسانية ، يحياها المرء ، ويحاول ان يحبها ، ليحيا فيها حياته الباطنة المثمرة . وهو يعارض الانسياق وراء العاطفة على نحو ما يفعل الرومانتيكيون بالرجوع الى التجربة الشعرية التي هي نوع من الحساسية تتحول الى حياة انسانية حقيقية من لحم ودم :

« فليست الاشعار عواطف ، ولكنها تجارب ... ولكي يكتب المرء بيتا واحدا عليه أن يكون قد رأى كثيرا من المدن والناس والاشياء .. وحين تصير ذكرياتنا لحما ونظرة وحركة ، وحين تصير مستعصية على التحديد والتسمية ، وتصبح لا تتميز في شيء عن ذات أنفسنا ، حينذاك فحسب يمكن أن تنتج عنها أول كلمة من بيت شعري في ساعة فريدة » .

* * *

ومن ثم تبدأ أصالة الشاعر ، وتفرده في فنه ، على أن يلبي في ذلك كله حاجة ملحة للكتابة منبعثة من ذات نفسه ، لا يتصور أنه يستطيع أن يحيا بدونها . وواضح أن هذا المسلك الشعري أبعد ما يكون كذلك من الواقعية التي هي الصق بالقصة والمسرحية من الشعر الغنائي الذي يتحدث عنه ريلكه ، ولكن عالم ريلكه ليس مغلقا دون التجربة والحقيقة في أعمق ما يستطيع الانسان أن يعرف . وقد رأينا كيف حرص ريلكه على تزويد نفسه بثقافة رحيبة في الآداب واللغات والعلوم . وعلى أساس من هذه الحقيقة الانسانية الفنية يقرر ريلكه أن الفن جهد وشعور عميق وخلوة طاهرة تصلنا بالمعاني الانسانية الكبرى ، وأنه طريق من طرق الحياة ، بل هو الحياة نفسها في صورتها المثلى .



العراق
الأقلام
العدد رقم 10
1 أكتوبر 1987

الازدواجية في ثلاث روايات فكتورية

• عبد الله ابراهيم •

من البحوث التي نوقشت مؤخراً في قسم اللغة الانجليزية- كلية الاداب - جامعة بغداد، البحث المخصص لنيل درجة الماجستير في الادب الانجليزي، والموسوم بـ«الازدواجية في ثلاث روايا فكتورية Duality in Three Victorian Novels» للباحث عمران موسى محمد.

تناول البحث ابعاد الازدواجية في الرواية الفكتورية. وقد توصل الباحث من خلال استقراء منهجي للرواية الفكتورية ان الشخصية فيها منقسمة على نفسها، سواء كان هذا الانقسام حسياً او عقلياً، متحضراً ام متوحشاً فالشخصية تتجاذبها قوتان اساسيتان، تحاول كل منها ان تدخلها في مجال جذبها الخاص، وقد ارجع الباحث هذا التمزق الذي يشكل ملمحا رئيسا للرواية الانجليزية آنذاك، الى التغيرات الناجمة عن الثورة الصناعية، وما احدثته من تغييرات جذرية في مجالات الحياة المختلفة. وقد تناول فكرة التمزق هذه نقاد معروفون، توصلوا الى أنّ الشخصية في الرواية الحديثة بشكل عام، تعيش وضعا اشكاليا، فهي منقسمة على نفسها، حائرة بين تحقيق ما تصبوا اليه وبين الانخراط في الوسط الاجتماعي، فأن انصاعت لمثلها الخاصة عزلت عن المجتمع، وعدت خارجة عليه، وان ذابت فيه افتقدت خصوصيتها ولقد اطلق جورج لوكاش على هذه الشخصية، مصطلح:

«الشخصيـة الاشكاليـة Problematic Character» وقد استطاع هو ونقاد آخرون ابرزهم لوسيان غولدمان ورينية جيرار، ان يتوصل الى أنّ ابرز الشخصيات التي عرفتها الرواية الحديثة، بدءا بـ«دون كيخوته» مروراً بـ«جوليان سوريل» بطل رواية «الاحمر والاسود» لستندال، و«مدام بوفاري» لفلوبير، وصولاً الى «مارسيل» في رواية «البحث عن الزمن الضائع» لبروست، وهي شخصيات تعيش وضعاً اشكالياً خاصا.

ولعل فكرة الازدواجية التي عرضها الباحث عمران موسى تقترب الى فكرة الاشكالية المذكورة، لكن الباحث، ذهب الى تصنيف الازدواجية في موضوع بحثه، بعد ان عرض للازمات الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والعلمية للعصر الفكتوري. فتوصل الى تلمس ثلاثة انماط لها هي: «الازدواجية الاجتماعية Social Duality»

وقد اختار لها نموذجا «رواية «مرتفعات وذرنغ» لاميلي برونتي، فقد كان الصراع بين كاترين وهتكلف من اجل تحقيق مركز اجتماعي هلم، يقود الشخصيتين الى نهاية ماساوية، لانهما لم تكونا صادقتين في علاقاتهما. وذلك لافتقادهما الى الصدق والمصارحة مع النفس.

و«الازدواجية العقلية Rational Duality» واختار الباحث نموذجا روائيا معروفا، لتلمس هذا النمط من الازدواجية فيه، وهو رواية «القضية الغريبة للدكتور جيكل والسيد هايد» لـروبرت ستيفنسن». وقد تمثلت الازدواجية في الصراع بين الدكتور جيكل الذي يكرس اهتمامه لاختراع عقار ذي اهمية كبيرة للانسان، وبين السيد هايد الذي يقف حائلا دون تحقيق هذه الفائدة لعقار. ويتبين ان الدكتور جيكل بوصفه عالماً ذكياً وطبيباً مشهوراً ينطوي على شخصية مترددة في اختيارها. وهكذا يؤول الى نهاية ماساوية ايضا بسبب ازدواجيته العقلية.

و«الازدواجية الفنية Artisic Duality»

وقد اختار لها الباحث نموذجا، هو رواية «صورة دوريان غراي» لاوسكار وايلد، ويتمثل هذا النمط من الازدواجية في احساس الفنان بانه متفوق على مجمل التقاليد الاجتماعية المعروفة. وهذا يدفعه الى الايمان بفكرة الخلود، من خلال صورة الشاب الجميل الذي لا يشيخ وكل هذا الاشكال الفكري قاد الشخصية الى الاحساس بالحيرة في اختيارها بين اقتراف الجريمة او البقاء تحت وطاة الاحساس بالذنب، وهذا ادى الى الانتحار.

وبعد ان شخّص الباحث، بوساطة بحث نظري - تطبيقي، الانماط المذكورة للازدواجية، ختم بحثه بتحديد صورة القلق الاجتماعي والنفسي والفكري للعصر الفكتوري، وبذلك حدد المؤثرات العامة التي افرزت الانماط المذكورة للازدواجية.

ان الاهتمام بدراسات مثل هذه، يتيح للباحث الكشف عن مزيد من الظواهر المهمة التي يزخر بها الادب في شتى العصور. ولعل في اتباع منهج اكاديمي واضح المعالم، تكمن قابلية الباحث في استقصاء تلك الظواهر المؤثرة في الادب. ويجيء هذا البحث، استكمالاً لبحوث سابقة جعلت من تلك الظواهر موضوعاً للبحث، وهو ايضا بداية جادة لبحوث تعد الان في كلية الاداب، حول ظواهر اكثر قرباً الى الحاضر، تكرس للشعر والنثر المكتوب باللغة الانجليزية.

العراق
الأقلام
العدد رقم 9
1 سبتمبر 1986

وهـو بحكم معـرفته بفن الكتابة الادبية وخبرته الطـويلة بهـا واجـادته لها كان نابوكوف قادراً على ايصـال القـوانين التي تتحكم بآليـة العمل الفني واسـراره وخفـايـاه الى تلاميـذه وقـرائه وعلى نحو لايتمكن من ادائه الا كاتب واديب كبير.

ان عنـايـة نابـوكـوف بالتفـاصيـل أمر في غاية الأهميـة فهـو يزدري العـموميـات حيث يقول في بدايـة محـاضـرتـه ـ القـراء الجيـدون والكتـاب الجيـدون ـ «خطتي هي ان اتنـاول بشكـل ودود وبتفصيـل ودود ومطـول بصـع روائـع اوربية» لقد كان يحنو على التفاصيل ويلاطفها.

ومعـالجتـه لمجموعة من الروايات شاهد على ذلـك ففي محـاضـرتـه عن «طـريق سوان» يقـدم نابـوكـوف وصفـاً تفصيليـاً دقيقـاً للقبعة وللكعكة وللبـدلة وغيرها وفي محاضرته عن يولسيس يقتفي نابـوكـوف حركة المنشور في النهر ويقدم تفاصيل دقيقـة عن الحصـان الفـائز في سياق الخيل وعن حركة الشخصيات.

واذا كان المحـاضـر الاستاذ ناجي الحديثي قد استحضـر اغلب انطبـاعـات ابنـاء جيله وتـلامذة نابـوكـوف واذا كان قد اقـتطـف بعض آراء ومعـالجات نابوكوف فانه لم يضع نابوكوف موضع نقـد او أنـه لم يبتعـد قليـلا عن انـدمـاجـه بعالم نابـوكـوف ولـذلـك امتلأت محاضرته بحماسات نقـديـة سريعة كان يمكن لو أننا توقفنا عند بعضها بالمعـالجـة النقـديـة (سلبـاً او ايجـابـاً) ان نخرج بنتائج افضل.

ان استغـراق المحـاضرة بما يشبه السيرة فوت علينـا تأمـل نابـوكـوف من الخـارج. . وان الاستحضـار المتصـل للانطبـاعـات التي تخص اعمـال نابـوكوف كان مدعاة لأهمال امكانية رؤيته عن بعد وتفحص خارطته. ولكن هذا لم يضعف من المـادة التفصيليـة والمعلومـاتية التي لانعرفها عن نابوكوف.

ان الملفت للنظـر هو هذا الاهتمـام النقـدي الـروائي لنـابـوكوف فالمحاضرات هي بمثابة ملف نقـدي لروايـات اوربـا الكبـرى في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وفيها التماعات نقدية عاليـة. . كذلـك فان انعطـاف نابـوكـوف على معـالجـة الاسلوب وجـوهر العمل الروائي والبنية والمخيلة امـور تضـع نابـوكـوف في مقدمة السلم النقـدي الـروائي والـذي يتخـرج فيـه الحسي بالعقلي بشكل جيد بحكم تنوع موهبة نابوكوف.

«فعنـدما يدعو نابوكوف طلبته على الدوام الى تجنب الاخطـار العمـومية المسبقـة ومحـاولـة اكتشـاف عالم الـروايـة بانفسهم لكشف غموضه ومفـاتيح حركته ونظامه انما يعكس موقفه الرافض للقوالب النقدية الجاهزة والمسبقة ويؤكد حضورة كنـاقـد له آراؤه ومـواقفـه الخاصة فهو يرفض نظرة النقـاد الى مدام بوفـاري بوصفها ادانة البرجوازية الفـرنسيـة بل ويسخـر منها اذ يقول ان البرجوازية بالنسبـة الى فلوبيـر هي حالـة ذهن وليست «حالة جيب» فهـو ينظـر للبـورجـوازي بوصفـه فلستاين المنغمس بالجـانـب المـادي من الحيـاة ومؤمن بالقيم والتقـاليـد البـاليـة ولا ينظـر اليـه من منظار اقتصادي وسياسي على الاطلاق».

ولـه احكـام خاصة حول الروائيين فهو يرى ان فلوبيـر سيـد الـروائيين وديكنز اخلاقي جيد ولكنه قاص ضعيف وتـومـاس مان قزم او قديس. . وهو يرى كذلك بان المجرمين هم أناس يفتقدون الى المخيلة. . فالمخيلة عنـد نابـوكـوف هي مقياس العمل الادبي وبدونها لايكون الادب. .

الصورة الشعرية عند السياب

عبدالله ابراهيم

نوقشت مؤخـراً في كليـة الاداب ـ جامعة بغداد، رســالـة المـاجستيـر، «الصـورة الشعـريـة عنـد السياب» للباحث عدنان محمد علي المحادين. باشراف الدكتور جلال الخياط.

وقـد قسم البـاحث رسـالته الى ثلاثة فصول، يحتـوي كل فصـل ثلاثـة مبـاحث، ويسبق هذه الفصـول تمهيـد تنـاول فيه مكانة الشاعر السياب في حركـة الشعـر العـربي الحـديث، ودوره في حركة التجديد، ومكانته بين شعراء الصورة المحدثين.

وقـد عرض البـاحث، ايضـا، لأهمية الصورة في النقـد الادبي الحـديث، واهم المصادر التي درستهـا، والنتـائـج التي توصـل اليها. اذ توصل البـاحث الى ان الصـورة تشكل في شعر السياب ملمحـاً اسـاسيـاً، وهي كذلـك في حركـة الشعر الحديث في الوطن العربي.

ودرس الباحث في الفصل الثاني من بحثه، مصادر الصورة الفنية في شعر السياب، وقدم لذلك، بتعريف موسع حول تجربة السياب الشعرية، وثقافته العامة، ومدى استفادته من الادب العربي والادب العالمي وقد قسم هذا الفصل الى ثلاثة مباحث، درس فيها، المصادر الذاتية لتجربة الشاعر، وتتمثل في قدرة السياب على تصوير تجربته وواقعه، ثم عرض في المبحث الثاني، لأبرز المصادر التي استفاد منها الشاعر في مجال بناء الصورة سواء من خلال الاقتباس أو التضمين، أو التطوير والتجديد، وحاول الباحث أن يكشف عن علاقة السياب بالموروث التاريخي والأدبي، من خلال استخدامه للصورة في شعره. ثم كشف في المبحث الثالث، صلة السياب بالآداب العالمية من خلال الاساطير والميثولوجيا، ومحاولة بعثها والاستفادة منها كعناصر مهمة في شعره.

اما الفصل الثاني فقد درس فيه، اساليب بناء الصورة الشعرية، وقد عرض الباحث لأهم التعريفات كما وردت عند النقاد، وقسم الصورة عند السياب الى: صورة مفردة، وصورة مركبة، وصورة كلية، عرف لكل نمط من هذه الانماط، وتعرض لاسلوب الشاعر في تقديمها، ودرس بناء الصورة عنده، اهميتها وفاعليتها في شعره. وذلك من خلال منهج التحليل التطبيقي.

اما في الفصل الثالث، فقد درس الصورة الرمزية، وتركيبها اللغوي في شعر السياب، وحاول ان يوضح معناها، وحدودها، والفرق بينها وبين الصورة الشعرية، وبينها وبين الرمز، وبين علاقة الصورة بالرمز وخصائص الصورة الرمزية، والتركيب اللغوي للصورة الرمزية، ثم علاقة الصورة بالرمز من خلال اشكال الرمز، وعرض في المبحث الثاني، لابرز الخصائص في صورة الرمزية، ثم عرض في المبحث الثالث، للتركيب



اللغوي في الصور ذات الطابع الرمزي في قصيدة السياب. وتناول ايضاً الدلالات الرمزية في هذه الصور، وتطرق ايضاً الى اهم الظواهر الفنية في شعر السياب، والتي رأها جديرة بالدراسة.

وقد اعتمد الباحث بشكل أساسي على ديوان السياب، وحاول ان يتمثل قصائده وصورها الفنية من خلال فهمه للصورة، ولدورها في بنية القصيدة، وارتباطها بما سبقها من جهود في هذا المجال، واستعان بدراسات كثيرة حول شعر السياب، وحول الشعر العربي الحديث بصورة عامة.

ويرى الباحث السيد عدنان المحادين ان الذي دفعه لاختيار هذا الموضوع، مكانة السياب في حركة الشعر العربي، ودوره في هذه الحركة، فهو يعتبر من ناحية اولى رائد من روادها، ويعتبر من ناحية اخرى المجدد الاول في هذا التيار الذي دفع الشعر العربي خطوة في طريق التجديد، ليكون هذا الشعر اكثر قدرة على افهم العالم والمياه، وليكون معبراً عن عصره.

ان رسالة الباحث، تندرج ضمن قائمة البحوث الجادة التي تصدت بالدراسة والتحليل لأحد ابرز شعراء العرب المعاصرين، واذا كانت بعض الدراسات التي سبقته، قد قدمت تحليلاً لشعره، أو لدوره ضمن حركة التجديد، فان هذه الدراسة ذهبت الى عالم شعره، فتصدت لظاهرة فنية جديدة، هي الصورة الشعرية عنده، وبرزت اهمية هذا العنصر في شعر السياب، بصفته عنصراً بنائياً، ووسيلة من وسائل التعبير عنده،

وقد أثارت الرسالة نقاشاً حاداً، بين الباحث، ولجنة المناقشة. حول المنهج وأسلوب التناول، واجازت لجنة المناقشة رسالة الباحث، واعتبرتها مستوفية لشروط البحث.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العراق
الأقلام
العدد رقم 5
1 مايو 1986

الموت لزوجته وللاخرين، ويدعوه الثاني للانضمام الى مثل هذه القوى، واذ يقع الرجل «كاظم النقدي» بين حبائل الاثنين يغمي عليه، بل ويفقد وحدته بعدما قيد الى قبر زوجته من قبل صاحب الرواد الاسود «جهاد جاسم» ويتطلب الامر الى شخص رايع هو صفار القبور «زهير البياتي» الذي ما ان يجد الرجل تعيداً الى القبر حتى يبدأ بفهم مشكلته ووسط اصوات الرجلين/حاجي الرداءين واقوالهم ومواقفهم، يأخذ حفار القبور المسألة على عاتقه فيطلق سراح الزوج المقيد، ويموت هو عوضاً عنه.

ويتحرر الزوج منظماً الى صاحب الرداء الابيض ومطلقاً صوته بوجه القوى السوداء القاهرة..

بمثل هذا البناء الجدلي، يوضح سعدون العبيدي امكانية الافكار البسيطة، ولكنها العميقة في بلورة موقف مكي من الحياة.

اما التمثيل، فقد اجاد جميع العاملين وان كنت ارى في جهاد جاسم اولا، وقاسم سلمان ثانياً سمات الممثل الشاب المتمكن فأن البقية قدموا رؤيتهم الواضحة لافكار المسرحية وقيمها.

بقي ان اشير الى ان هذه المسرحية قدمت لي وحدي، لجمهور اختفى تلك الليلة. ووسط الحاج منهم قدموا العمل كما لو كانوا يبتدأونه من جديد..

والجمهور الذي هو (نا) فقط لا يستطيع في مثل هذه الحال النادرة الا ان يقف اعجابا بشجاعتهم، وتقديراً لجهودهم، وحباً لا يعرض لاستمراريتهم الفدائية وفي وسط حالات نادرة من هذا النوع. يصبح عطار مثل هؤلاء الفنانين المجهولين الشباب، هو الرافد الحقيقي لمسرحنا العراقي... ومع ان ملاحظة كهذه لا تقلل من شأن العرض الذي لم يوفق المخرج في تكوينه قائلا فهي احدى المؤشرات التي تدعونا الى احترام مثل هذه النخبة من الشباب.

كنت افضل لو استغل زهير البياتي المقبرة كمان ذو دلالة.. فيفها يولد النقيض للموت وهذه فكرة المسرحية الاصلية ومن خلالها يتكون ذلك دالهاجس بأن كل إحدمتها يحمل هذه النقائض فصاحب الرداء الابيض يحمل بقعاً سود، وصاحب الرداء الراكن يحمل بقعاً بيض. وهذه الجدلية الواضحة تتلاءم مكاناً مع المقبرة التي تضم جسد الزوج المضمي عليه مع جسد زوجته الميته.

في المسرحية افاق واسعة للتدليل على سمة المفسم الجدلي في المياة حوفي الممارسة، وان كانت الفكرة من البساطة ماجعلتنا نؤمن ان اخراجاً اكثر ذكائر لها يمكنها ان تبني كيانها على اساس ممن تعميم الممارسات ومن تكوين رؤية اشمل للمياه التي يعيشها الانسان اليوم في عالم مليء بالمتناقضات.

رسائل جامعية

الصورة الفنية في شعر الرصافي

■ عبد الله ابراهيم

نوقشت في كلية الاداب ـ جامعة بغداد، رسالة الماجستير الموسومة. «الصورة الفنية في شعر الرصافي» وهي جزء من متطلبات درجة الماجستير في أداب اللغة العربية، تقدم بها الباحث وليد عبدالله حسين.
وقد تشكلت لجنة المناقشة من الاساتذة:

١. الدكتور عناد غزوان ـ رئيساً للجنة المناقشة.
٢. الدكتور جلال الخياط ـ عضواً
٣. الدكتور رؤوف الواعظ ـ عضواً
٤. الدكتور أحمد مطلوب ـ المشرف على الرسالة.

وأهمية هذا الموضوع، كما يراها الباحث تتمثل في أمرين:
الاول: إن مفهوم الصورة الفنية في الشعر مازال مشوباً بالغموض، ونخضع لأجتهادات النقاد، سواء في تعريفه أم في تحديد دائرة شموله بتعيين أنماط الصورة نفسها على الرغم من كونه موضوعاً حيوياً يشغل الادباء والنقاد، ويكاد يكون من أهم موضوعات النقد الادبي الحديث.
الثاني: المكانة الكبيرة التي يحتلها شعر الرصافي في خريطة الشعر العربي، هذا الشعر ذو السمات الفنية الرائعة والرسالة السامية، ولما تمثله مرحلة الكلاسيكية الجديدة ـ والرصافي أبرز أقطابها من أهمية في دراسة الادب العربي في العراق.
قسم الباحث رسالته الى مدخل وخمسة فصول.

وقد تضمن المدخل، العناصر المتعلقة بالصورة الشعرية، كما يراها النقد الحديث، وقد حاول الباحث تقصي تعريف الصورة الفنية ومفهومها في الادب العربي.

ويرى إنّ هناك جملة اعتبارات تجعل موضوع الصورة الفنية، من أهم قضايا النقد الحديث أهمها:

إرتباط الصورة بالخيال، وقدرتها الفائقة في التعبير عن التجربة الشعورية، وكونها تمثل، في الدراسات المعاصرة، الوحدة العضوية في القصيدة، وقدرتها على تلمس العلاقات التي تتصل بالمعنى معتمدة على العناصر الحسّية، وإبتعادها عن التصويرية والاداء المباشر، والوقوف على أهمية اتباع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طريقة تصور المعاني الذهنية والحالات النفسية وإبرازها في صور حسّية، بالتخيل الحسي والحركة المتخيلة، إضافة الى قدرة الصورة الفنية على كشف عوالم الشاعر وفلسفته ونظرته الى الكون والواقع، وكونها صورة جمالية ذات أبعاد وإيحاءات تغني العمل الفني. واخيرا ارتباط مجمل الايحاءات المنبثقة عن القصيدة بمدى غموض أو وضوح الصور. ومن جملة هذه القضايا والاعتبارات، ومقدار ماتثيره من اسئلة يرى الباحث إنّ لهذا الموضوع، أهمية كبيرة في مجال الدراسة النقدية يدرس الباحث في الفصل الاول «الصورة الفنية في الشعر العربي» حيث يتناول هذا الموضوع في الموروث النقدي العربي. ويحاول ان يتقصى الاصول الاولى للصورة الفنية. بدءاً من الفراهيدي والجاحظ وقدامة بن جعفر والعسكري وعبد القاهر الجرجاني الذي إهتم بها بصورة متميزة. ويتوصل الباحث الى اهتمام النقاد العرب القدامى بفن الصورة وتأثيرها في بناء القصيدة العربية وموضوعها. ويلاحق بدأب اراء الزمخشري وابن الاثير، والتهانوي. ويتناول في هذا الفصل ايضاً، الصورة الفنية في النقد الحديث، من خلال اراء بعض النقاد مثل: اليوت وهيوم وباوند وسي. دي. لويس وموري. وعند النقاد العرب المعاصرين مثل مصطفى ناصف، وجابر عصفور، ومحمد حسين الصغير، ومحمد غنيمي هلال، وعناد غزوان. ثم يتطرق الى الصورة الفنية وتقسيماتها ومن خلال هذا الاستعراض يمهد الباحث تماما للدخول الى متن البحث الاساسي.

ويعقد الفصل الثاني لموضوع «أساليب بناء الصورة في شعر الرصافي» ويدرس فيه، كما يتضح من العنوان، بناء الصورة في شعر الرصافي. ويؤكد إن شعره يحتوي على صور فنية متعددة، كالصورة الفنية المفردة والمركبة والكلية. فالصورة المركبة هي الصورة القائمة على حشد من الصور. ويدعوها «عناقيد الصور» والكلية هي التي تنطوي على عدد كبير من الصور المفردة ويتوصل الى هذه الصور من خلال دراسة جادة لاسلوب الرصافي الشعري. وبناء القصيدة عنده ويتقدم في دراسته ليبين الاسس الفنية لبناء كل صورة من هذه الصور. فالصورة المفردة هي ابسط انواع الصور، وتقدم تصويرا جزئيا معينا، وهي تعبر عن المعاني والابعاد النفسية للتجربة الشعورية. والصورة المركبة تقدم موقفاً أكثر تعقيداً، أما الصورة الكلية فهي إطار ينتظم تلك الصور، ويشمل التجربة العامة. وقد استخدمها الرصافي باساليب قصصية أو حوارية، وفي بناء لوحات وصفية.

وتناول في الفصل الثالث «أنماط الصورة في شعر الرصافي» وقد قسم الباحث هذا الفصل الى عدة مباحث، تناول في الاول: الصور النفسية والفلسفية في شعر الرصافي. وفي الثاني: الصور الوصفية وهي الغالبة في شعره لأن الرصافي يولي الوصف إهتماماً خاصاً. وفي الثالث: الصور البلاغية، وهي صور لها إمتداد عميق في تاريخ الشعر العربي. وفي الرابع: الصور الرامزة، ولم يول الرصافي الرمزية اهتماماً كبيراً لاسباب موضوعية في مقدمتها جرأته وقدرته على الجهر بارائه وشعره. ويؤلف هذا الفصل بمجموعة دراسة رائدة في تصنيف الصور الفنية في شعر الرصافي وتحليلها. ويعقد الفصل الرابع للصور الفنية المبتكرة في شعر الرصافي، وهي عنده: صور قصصية وصور ساخرة وصور مخصصة للمخترعات الحديثة. والرصافي في بعض هذه الصور مبتكر لم يسبقه أحدٌ، وخاصة تصويره للمخترعات الحديثة التي فرضها التقدم الحضاري. أما في مجال السخرية، فقد استطاع الرصافي أن يعطيها قوة كبيرة، من خلال النظر اليها من زاوية جديدة، وإجادته فن التهكم، وتصويره الساخر للاوضاع السياسية والاجتماعية. أما الصور القصصية فقد كرست لبعض الموضوعات المهمة، مثل القضايا الوطنية، والبطولة الفردية والنزعة العاطفية وقد حاول الرصافي في صوره القصصية ان ينشر بعض أفكاره. أما وصفه للمخترعات الحديثة، فقد جاء نتيجة الانبهار الكبير بالتقدم العلمي ومنجزاته في مطلع القرن العشرين في شتى مجالات الحياة.

أما الفصل الاخير، فقد خصص للصور التقليدية والمضطربة في شعر الرصافي، وهي صور جاهزة ومضطربة لم يبدع الرصافي خلقها، فجاءت مملة ركيكة ذات بناء ضعيف لاتثير الخيال.

وختم الباحث رسالته. ملخصاً لبحثه، ومؤكداً إن غزارة الصور الفنية في شعر الرصافي تجعل ايفاءها حقها في بحث واحد، أمراً مستحيلاً ويحث على ضرورة مواصلة مثل هذه البحوث لثرائها وقدرتها على كشف امكانية الشاعر في بناء قصيدته.

وقد اثارت هذه الرسالة جدالاً بين المناقشين، وهذا عائد الى جدة الموضوع واختلاف وجهات النظر حوله. وفي الختام أجازت لجنة المناقشة الرسالة، وأوصت بتعضيدها ونشرها.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الأتجاه الوطني في الرواية الجزائرية المعاصرة

نوقشت في كلية الاداب ـ جامعة بغداد، رسالة الماجستير الموسومة «الاتجاه الوطني في الرواية الجزائرية المعاصرة» للباحث غفار محمد، وقد تناولت دراسته الرواية المكتوبة باللغة العربية في الجزائر بين الاعوام ١٩٤٧ ـ ١٩٨٤. وكان الدافع، لأختيار هذا الموضوع، كما يؤكد الباحث، تسليط الضوء على الرواية العربية في الجزائر، لأنها تكشف عن مسار فن أدبي ملتزم بالقضايا الوطنية والقومية، ولأن هذه الرواية تكشف عن مشاكل التغيير الاجتماعي الحاصلة في بنية المجتمع الجزائري. ويرى الباحث ان هذه الرواية، تأخرت عن مثيلاتها في الوطن العربي، ولم تبذر كجنس أدبي الا في الخمسينيات، حيث بدأت تظهر بعض المحاولات في كتابة الرواية ثم أخذت

تتـوالى الاعمـال الروائية، مبشرة بأزدهار هذا الفن، لكن التطور الحقيقي بدأ في مطلع السبعينيات حيث تنوعت الاساليب الفنية، واصبحت الرواية العربية في الجزائر اكثر قدرة على التعبير عن المتغيرات الحياتية كما تباينت التجارب العمليـة والـذهنيـة للروائيين العـرب في الجزائر، بفعل التطور الثقافي العام، والاطـلاع علىٰ النمـاذج الـروائيـة العـربية والاجنبية ولقد تعقب الباحث نشأة وتطـور الـروايـة الجـزائـرية، في الباب الاول من بحثه، أما الباب الثاني فقد كرسـه للأتجـاهـات الفكـريـة العـامة في الرواية. وتضمن الباب الاول ثلاثة فصـول، درس في الاول المؤثـرات المحليـة التي ساهمت في تطـوير الرواية الجـزائـريـة، وهي، التراث الشعبي، والقصة الشعبية، والخرافة، ودرس في الفصـل الثـاني المؤثرات العربية والاجنبية في هذه الرواية وهي عنده: الهجرة والبعثات والصحافة والمدارس. ثم كرس الفصل الثالث لدراسة العقبات التي اعـاقت ظهـور الـروايـة الجـزائـريـة، وهي مشكلات سياسية واجتماعية مثل الاستعمـار الفـرنسي، والاحـزاب السيـاسيـة التي استقطبت الاقلام في مجال العمـل الأعـلامي والسياسي، ومشكلات ثقافية تتركز حول الصراع القائم بين ثقافتين متناقضتين: الثقافة الفرنسية والثقافة العربية. وتضمن الباب الثاني من البحث، ثلاثة فصول ايضاً، يسبق كل فصل تمهيد وجيز وقد درس الاتجاهات الفكـريـة العامة لمفهوم الوطنية في الرواية، اضافة الى دراسة الخصائص لكل عمل روائي.

وتنـاول البـاحث في الفصـل الاول: الاتجـاه الاصلاحي من خلال عملين روائيين همـا «غـادة أم القـرى» لأحمـد رضا حوحو، و «نار ونور» لعبد الملك مرتـاض، مؤكـداً ان هاتين الـروايتين تمثـلان الاتجـاه الاصـلاحي في الرواية الجـزائـرية وتوصل الى ان الاعمال الروائية التي تنضوي تحت هذا الاتجاه قد تعـددت مواضيعها، لكن طرق معالجتها للقضايا التي تناولتها كانت متشابهة. لكنها، كانت خطوة اولىٰ علىٰ ولادة رواية جديدة.

ودرس في الفصـل الثـاني الاتجـاه الاجتمـاعي في نموذجين روائيين همـا: «ريـح الجنـوب» و «نهاية الامس» لعبدالحميد بن هدوقة، وقد درسها الباحث دراسة تحليلية متأنية، واعتبرها اكثر النماذج الروائية تمثيلاً لهذا الاتجاه ويرى البـاحث ان كتـاب الاتجـاه الاجتماعي إنشغلوا بالمشاكل التي يعيشها الشعب الجـزائـري، وهي مشـاكـل ناجمة عن الـوجود الاستعماري، أو ما خلّفه من مشـاكـل اقتصـاديـة واجتماعية. وتوصل من خلال دراسته هذا الاتجاه الى ان رؤيـة الكتـاب للواقـع كانت متقاربة وان اسلوبهم كان متشابهاً وهو يتراوح بان يكون رومانسياً حيناً، وواقعياً نقدياً حيناً آخر. لكن هذه الروايات كانت معبرة عن الواقع الاجتماعي كما هو، بصوره العديدة.

ودرس في الفصل الثالث: الاتجاه الاشتراكي في الرواية العربية الجزائرية الحديثة. وقد اخضع في هذا الاتجاه روايات جديدة اعتمدها في دراسته وهي:

«بـان الصبـح» لعبـدالحميـد هدوقـة، و «نـور اللوز» للأعـرج وسيني، و «التفكك» لرشيد بوجدرة، و «اللاز» و «الزلزال» و «الحوات والقصر» و «عرس بغل» و «العشق والموت في الزمن الحراشي» للطاهر وطار.

وقد أكد البـاحث أن كتاب هذا الاتجاه اظهروا قدرة كبيرة من التفاعل الحي مع الـواقـع الاجتمـاعي، وتصويره وتحليله، ومعالجته بما يتناسب والاهداف الوطنية والاشتراكية والقومية وقد جعلهم ذلك اكثر استيعاباً ووعياً لدورهم في معـركـة البنـاء الـوطني وينضوي تحت هذا الاتجاه عدد كبير من كتاب الرواية العربية في الجزائر، أبرزهم وأغزرهم إنتاجاً «الطاهر وطار».

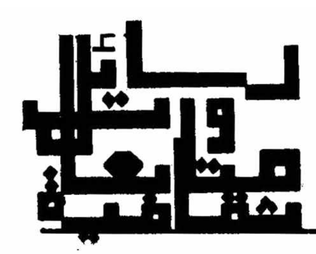
وإختتم البـاحث، دراسته قائلاً ان النتائج التي توصل اليها في بحثه تشتمل في كون الرواية العربية في الجزائر، قد مثلت الوجدان الوطني والقومي وإنها كشفت عن كثير من المشـاكـل الاجتمـاعيـة، كمـا انهـا طرحت قضايا فكرية واجتماعية وسياسية وثقافية.

وقد حاورت لجنة المناقشة الباحث حول كثير من النتائج التي توصل اليها، وسجلت ملاحظـاتهـا على بحثـه، فقـد اكـد الدكتور عبالاله أحمد أن المنهج الصحيح في دراسة الرواية، يعتمد على تقسيمها تبعاً لتطورها الفني، كما اكد ان تقسيـم البـاحث دراسته اعتمـاداً على الاتجاهات الفكرية المذكورة، أخل ببنـاء البحث. لسبب أسـاسي وهـو ان الاتجـاهـات الاصـلاحية والاجتماعية والاشتـراكيـة متـداخلة وهي تصب جميعهـا في محـو واحـد، هو المحـور الاجتمـاعي، ومن الصعـوبـة فصـل هذه الاتجـاهـات في الادب بعضهـا عن بعض، كما اكد ان لغة الباحث كانت ضعيفة، انعكست على الافكار الاساسية في الـروايـة، فجـاءت غـامضـة متشـابكـة كمـا ان تخصيص باب لدراسة نشأة الرواية العربية في الجزائر، ومعوقات تطورها، أعطىٰ للبحث سمة تاريخية، تبتعد بعض الشيء عن موضوع الدراسة.

واكـد الـدكتور نوري حمودي القيسي ان لغة الرسالة لم تكن دقيقة وكذلك عدم دقـة المصطلح النقـدي، واكـدت الـدكتـورة عربية توفيق ان البحث كان مسهباً وان لغته ليست دقيقة، ودافع المشرف الدكتور جميل نصيف عن بحث الطـالـب واكـد ان البحث جديـد في مجـالـه، وان الطالب بذل جهداً كبيراً في جمع مادته وتبويبها، والوصول الى الاستنتاجات المطلوبة.

وفي نهاية المناقشة أجازت اللجنة المكلفة بمناقشة الرسالة، هذا البحث، واعتبرته مستوفياً لشروط البحث.

العراق
الأقلام
العدد رقم 2
1 فبراير 1986





الصورة المجازية في شعر المتنبي

نوقشت في كلية الاداب ـ جامعة بغداد، رسالة الدكتوراه الموسومة «الصورة المجازية في شعر المتنبي» للباحث جليل رشيد فالح.

وقد تألفت لجنة مناقشة الرسالة من الاساتذة:

١ ـ الدكتور داود سلوم ـ رئيسا
٢ ـ الدكتور احمد مطلوب (المشرف) ـ عضواً
٣ ـ الدكتور ناصر حلاوي ـ عضواً
٤ ـ كامل البصير ـ عضواً
٥ ـ الدكتور محمد جابر الفياض ـ عضواً

قدم الباحث رسالته مؤكداً إن الشاعر المتنبي ملأ الدنيا وشغل الناس، وإنعقدت حول حياته وشعره، دراسات كثيرة، وقامت حوله، حركة نقدية، توزعت على مسارين: محاسنه ومآخذه. وكان الباعث الاساس وراء هذه الحركة: حباً له بلغ درجة الافراط، وإزدراء عليه بلغ حدّ التفريط، ورغم ذلك فانّ الدراسات الجادة والموضوعية حول المتنبي، حسب رأي الباحث، نادرة وقليلة، وهذا هو الدافع الذي دفعه لأختيار شعر المتنبي، والاهتمام بموضوع «الصورة المجازية» لأعتقاده ان هذا الموضوع حقل خصب للدراسة الفنية الجادة.

وقبل أن يبدأ الباحث دراسته الموضوعية، عقد تمهيداً وافياً درس فيه «الصورة والمجاز عند النقاد والبلاغيين» و«الصورة المجازية» وتعقّب في الموضوع الاول مفهوم الصورة عند النقاد وإرتباطها بالخيال، واستعرض اراء كثيرة حولها، وخاصة أراء قدامة بن جعفر والعسكري وابن الاثير والجرجاني وحازم القرطاجني والدكتور جابر عصفور والدكتور كمال أبو ديب ود. سي. لويس وارشيبالد ماكليش، واليزابيث درو وغيرهم. وبين خلال إستعراضه لهذا الموضوع، أنماط الصورة الفنيّة ووظائفها.

وخلص الىٰ ان الصورة: تشكيل لغوي نابع من المخيلة المبدعة، تتفاوت عناصرها بين الحسيّة والمعنوية، بحيث تكون العلاقات الداخلية بين هذه العناصر ذات صفة معنوية متسمة بالجدة والابتكار، في خصائص ثلاث: الحركة والايماء والتأثير وهذه الخصائص هي التي تمنح العمل الابداعي قوة تتجاوز الأطر التقليدية لهذا العمل، وتكسبها قيمتها المعنوية والفنية، كما إن هذه الخصائص ذاتها هي الوظائف الرئيسة للصورة، وبذلك تتوحد الماهية والوظيفة في نسيج واحد يتعذر الفصل بينهما.

وبيّن في موضوع «الصورة المجازية» العلاقة بين الصورة والمجاز عند النقاد والبلاغيين العرب وبنىٰ الباحث، دراسته الموضوعية علىٰ بابين:

الاول «أنماط الصورة المجازية في شعر المتنبي» وقد توزع هذا الباب علىٰ فصول ثلاثة، درس في الاول «الصورة الجزئيّة والصورة الكلية» في شعر المتنبي، وإعتبر الصورة الجزئية: «أصغر وحده من وحدات البناء التعبيري في اللوحة التصويرية» وهي عنده أيضاً «الصورة القائمة علىٰ فن مجازي واحد له خصوصيته الذاتية في الدلالة المعنوية والنفسية والبنائية». وتحتل الصورة الجزئية مكانة مهمة في شعر المتنبي، أما الصورة الكلية، فقد إعتبرها: «وعاء التجربة الشعورية للشاعر وجزءاً مهماً من البنيان العضوي للقصيدة». وهي حصيلة الترابط بين الصور الجزئية على الصعيد المعنوي والنفسي، وقد تعبر عن موقف واحد أو مجموعة مواقف أو تجارب متلاحمة.

ودرس في الفصل الثاني «الصورة التقريرية والصورة الموحية» في شعر المتنبي وأكد إنّ هاتين الصورتين نمطان من انماط الصورة المجازية. ولكن في الاولىٰ تقل «المعطيات الدلالية، وتقرب من المحاكاة للواقع أو إنها تعتمد اكثر ماتعتمد على نقل العالم الخارجي باشكاله الظاهرة والوانه المتعددة. مما تكون الصورة أزاءه مثيرة لقدر ضئيل من أحاسيس المتلقي ومشاعره».

أما الثانية ـ الصورة الموحية ـ فهي تنهض على طبيعة العلاقات التي تقوم بين أجزاء الصورة، حيث تتلاشىٰ الملامح الخارجية ويتحول كل جزء منها الىٰ رمز يموج بالحركة والحياة. وقدم بعد ذلك دراسة تطبيقية لهذين النمطين من الصورة في شعر المتنبي. وعقد الفصل الثالث لنمطين أخرين من الصورة هما «الصورة التقليدية والصورة المبتكرة» فالاولىٰ، كما يؤكد الباحث، ترتبط بالمعنىٰ الضيق للخيال وهي:

«تلك التشكيلة المجازية التي تكون العلاقات الفنية والمعنوية بين أطرافها قائمة علىٰ عناصر شائعة معروفة جرت على السنة الشعراء والناس بكثرة سواء أكانت مأخودة من شاعر بعينه أم مما عرف علىٰ نطاق واسع حتىٰ أصبح إدراكه

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمراً ميسوراً يخلو من معاناة وتأمل وغوص على الاعماق».

أما الصورة المبتكرة فهي: «الصورة التي تبنى العلاقات فيها على أساس من الجدة والطرافة غير المألوفة، وقد يتجاوز الشاعر حدود الجدة والطرافة الى الاغراب مما يجعل المتلقي ازاء موقف يتأرجح بين الانبهار أو الاعجاب وبين كد الذهن بالتأمل الطويل في سبيل الكشف عن طبيعة العلاقات القائمة بين أطراف التعابير المجازية ومعرفة كنة الصورة، وقد تصل شدة الاغراب بالشاعر الى الاحالة والاضطراب».

والثاني: فقد درس فيه «دلالات الصورة المجازية في شعر المتنبي».

وقد توزع هذا الباب على ثلاثة فصول أيضاً، تناول الباحث في الاول:

«الدلالة الفكرية» بوصفها جزءاً لايتجزأ من التجربة الشعورية عند الشاعر، وحاول فيها ان يتتبع المضامين الفكرية التي إحتوتها بعض قصائد المتنبي التي إبتعد فيها عن التقريرية وربط هذه المضامين بشخص المتنبي، فدرس المحاور المستمدة من سيرته ومواقفه كالأباء والانتصار والبطولة، والفخر والموت.

ودرس في الفصل الثاني «الدلالة النفسية» وحاول ان يتحرى البواعث الوجدانية والاحاسيس النفسية والخلجات الشعورية الكامنة وراء ولادة الصورة المجازية ومدى إستيعاب الصورة لكل هذه الخلجات

أما الفصل الثالث «الدلالة الفنية» وقد درس فيه اللفظ والتركيب والايقاع وهي العناصر الفنية المهمة في الشعر.

وختم الباحث رسالته بخاتمة أجمل فيها بحثه والنتائج التي توصل اليها.

استطاع الباحث جليل رشيد فالح في دراسته أن يتوغل في محيط المتنبي، ويتعرف الى مكامن درره وجاء بحثه، معبراً عن دأب في البحث، وتمكن في ادوات الباحث الفكرية والذوقية.

وقد اثنى اعضاء لجنة المناقشة على البحث، وسجل بعضهم ملاحظات اساسية، أهمها: ملاحظات الدكتور ناصر حلاوي، ومنها «ان الدلالة المجازية تأتي من العلاقات بين المفردات لامن المفردة المعجمية ذاتها».

و«خلط الباحث بين مفهومي التشبيه والمجاز» و «وان محاولة الباحث الحاقة التشبيه الضمني بالتشبيه التمثيلي لم تكن موفقه» و «ان القسم المخصص للصورة الكلية» في الرسالة، لم يكن بمستوى القسم المخصص للصورة الجزئية». و «عدم دقة بعض المصطلحات التي استخدمها الباحث مثل: الاغراب، الوهم، والخيال».



وهنأ الدكتور البصير الباحث، وثبت جملة ملاحظات منها: عدم دقة بعض المصطلحات وخاصة في موضوع الصورة الجزئية والكلية وعدم تقيد الباحث بالمنهج التاريخي فكان يورد الاراء الحديثة والقديمة دون تسلسل. واثنى الدكتور محمد جابر الفياض على جهد الباحث وسجل ملاحظاته منها «عدم دقة عنوان البحث» وقد ناقش الباحث لجنة المناقشة في بعض الاراء، وكان واضحاً في افكاره دقيقاً، ومتمكناً في لغته وأفكاره. وبعد انتهاء المناقشة، اجازت اللجنة رسالة الباحث جليل رشيد فالح واعتبرتها مستوفية لشروط البحث.

عبد الله ابراهيم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والبحث. هذه الأجواء الأيجابية تعتمد في الأساس على قاعدة صلبة تتمثل في وجود النظام البعيد عن التراخي والتسيب أولاً، وزرع المناخ الفني الذي يساعد على بناء مثل هذه الأفكار المتطورة ثانياً، ثم يضيف بأن المخرج المسرحي لايمكن أن يصل حد الذروة فهو مهما قدم من ابداع فهناك طريق طويل لايمكن بلوغ نهايته في هذا المجال».

برزت في مسرحية أم خليل اكثر من لمحة فنية عكست امكانية المخرج الفنان محسن العلي في ادارة كفة العمل، فالتبديل السريع في المشاهد، وتغيير المناظر دون ارتباك في وقت زمني قصير يدل على تخطيط مدروس وتوزيع منظم بين العاملين.

قدم المخرج لوحة جميلة في توزيع الحركة بين مجاميع المقاتلين الأبطال، وكان تركيب المدرجات والأعمدة في عمق المسرح مساعداً لتجسيد الحدث، لقد تصدر ذلك التوزيع القيمة الفنية الأساسية في المسرحية رغم وجود مشاهد أخرى مؤثرة، من بينها مشهد المكالمة التلفونية الذي عكس براعة الاداء من قبل الممثل يحيىٰ أمجد.

إن قدرات الفنانة أمل طه وإمكاناتها الكوميدية لاتتناسب مع ماقدمته من خلال شخصية ركيكة البناء، فبأمكان هذه الممثلة أن تلعب بنجاح دور الأم نفسها في هذه المسرحية، سيما وإن أبعاد هذه الشخصية غير محدودة المعالم والشروط، فليس ضروريا أن تكون شخصية أم خليل ضعيفة البنية، لايعرف وجهها الأبتسامة، متألمة، حزينة، تندب حظها العاثر بسبب تصرف إبنها خليل. بل بأمكانها أن تكون أيضاً ممتلئة البنية، مشرقة الوجه أحياناً، قوية متفائلة بمستقبل ولدها الذي لابد أن يختار طريق الواجب، لأنه يحمل في داخله بذور المحبه والطيبة والحب، فكفة الفضيلة عنده هي الأرجح، بدليل إنه ثار على خموله وتخاذله وإعترف بقصوره وإنتصر لنفسه، انها مسألة بحث وإجتهاد، ولااعتقد أن التطابق التام في وجهات النظر موجود بين اثنين من المخرجين.

اشترك في تمثيل شخصيات المسرحية عدد غير قليل من الممثلين، ورغم ان الخبرة الفنية كانت تعوز غالبيتهم فقد استطاعوا الوقوف بنجاح أمام عناصر محترفة معروفة في هذا المجال، أمثال الفنان بهجت الجبوري الذي امتاز بظهور جذاب ومحبب على خشبة المسرح.

كذلك الحال بالنسبة للفنان جاسم شرف الذي مثل شخصية خليل. كما لايمكن أن نغفل قدرات الفنان مكي عواد بدور مصلح السيارات، وبشرى اسماعيل بدور الام.

إستطاع مصمم الديكور صفاء محمد أن يعطي لمسات فنية في تداخل المدرجات التي احتلت مساحة بارزة. كان ذلك التركيب متميزاً عن بقية أجزاء الديكور الأخرى التي بدت تقليدية البناء والمظهر، الا أن مجمل العمل في هذا الجانب عكس قدرة قابلة للتطور والأبداع بالنسبة للمصمم.

وأخيراً أستطيع القول بأن هذه المسرحية دفعت بالمسرح العسكري خطوة جديدة الى أمام، لكنها على العموم ليست بالخطوة الواسعة المركزة.

سعدون العبيدي

رسائل جامعية

الموقف النقدي لجماعة الديوان من الشعر العربي

نوقشت صباح يوم ١٩/ ٥/ ١٩٨٥ في كلية الاداب، جامعة بغداد، رسالة الماجستير الموسومة «الموقف النقدي لجماعة الديوان من الشعر العربي». للطالب الجزائري درواش مصطفى. تألفت لجنة المناقشة من:

١ ـ الدكتور داود سلوم ـ رئيساً

٢ ـ الدكتور عناد غزوان ـ عضواً

٣ ـ الدكتور جميل نصيف التكريتي ـ عضواً

٤ ـ الدكتور جلال الخياط ـ مشرفاً

وقد قسم الباحث رسالته الى اربعة فصول، يسبقها تمهيد، وتتلوها خاتمة. وقد كُرس التمهيد للنشأة النقدية لجماعة الديوان، التي تتألف من الثلاثي: عبد الرحمن شكري وعبد القادر المازني وعباس محمود العقاد. وقد تناول في تمهيده واقع الشعر العربي قبل ظهور هذه الجماعة، ودرس الاصول الثقافية لاصحابها ومصادر ثقافتهم العربية والاجنبية وتأثير هذه الثقافة على مواقفهم النقدية، وخاصة المدرسة الرومانتيكية. ثم تطرق الباحث الى الصفات المشتركة لافراد هذه المجموعة من ناحية المزاج والمعاناة والسلوك وعلى ضوء هذا التمهيد الموسع انطلق يعقب أراءهم النقدية التي كان لها الفضل في صياغة موقفهم العام من الادب.

خصص الفصل الاول من البحث لمعالجة موضوعات الشعر العربي على اختلافها وعلاقتها بالصدق الفني الذي يعتبر الركيزة لموقف جماعة الديوان. وقد عرض الباحث أيضاً لمفهومهم من التراث والحداثة، والمزاوجة بينهما، وذلك لاعتقادهم ان التراث اصالة والحداثة جدة، ولتعلق هذين العنصرين بصدق التجربة وبداهة السليقة. كما بين موقفهم من المقدمة الغزلية في القصيدة العربية والتي ربطوا بين صدقها وصلاحها وبيئة الشاعر البدوية، وتكلفها وصنعتها بانتقال الشاعر الى حياة التمدن.

وتناول الباحث في الفصل الثاني من رسالته، كيفية فهم أصحاب الديوان للشعر وتحديدهم له، وذلك من خلال استعراض آرائهم النقدية في شعر الوجدان والطبيعة وشعر المناسبات والشخصيات وعلاقة ذلك بقراءاتهم للادب الرومانتيكي الغربي وبايمانهم بصدق الشاعر في فنه الذي يعتمد على استخراج صلات الشعر بالحياة والطبيعة والوجود، وهذه العلاقة تقوم اساساً على التوحد بين المضمون النفسي، والشكل الفني في العملية الشعرية الابداعية كما تعقب أراءهم في صلة الشعر بالفكر والحقيقة والفلسفة، وموقفهم من شعر الطبيعة قديماً وحديثاً، ودراستهم النقدية عن ابن الرومي وابي نواس.

وعرض في الفصل الثالث لموقفهم من لغة الشعر والخيال والصورة الفنية وذكر موقفهم من الفاظ الشعر من متانة وجزالة وابتذال وغريب وما قرره

المازني والعقاد من الدلالة الوجدانية والنفسية للفظة العربية ـ وربطها غموض العبارة باضطراب احاسيس الشاعر. ثم دفع العقاد عنم سلامة اللغة العربية وقداستها ومتانة اساليبها كما فصّل لموقفهم من الخيال الشعري، وخاصة تصور عبد الرحمن شكري له. وهو تصور قريب الصلة بما يبشر به الرومانتيكيون باعتباره وسيلة الشاعر لشرح افكاره وخواطره ومعاناته، وتعبيره الصادق عن الحقيقة.

وتناول الباحث في الفصل الرابع موقف جماعة الديوان من الوحدة العضوية واوزان الشعر وقوافيه، متتبعاً تاريخ نشأة مفهوم الوحدة العضوية من ارسطو حتى بدايات القرن العشرين مع الاشارة الى رأي مجموعة الديوان بالوحدة العضوية وقد ركز الباحث بشكل خاص على موقف العقاد من الشاعر احمد شوقي وكيف انه عنى بوحدة البيت الشعري التقليدية واهمل وحدة الموضوع ثم تبسط في شرح موقفهم من وحدة الوزن وانتظام شطريه في الشطر العربي باعتباره يعبر عن سليقة الشاعر العربي وملكته الفنية والذوقية، ولانه قادر على استيعاب الموضوعات والمضامين الجديدة على اختلاف انواعها. فضلا عن دلالته النفسية وابانته عن شعور صاحبه. وبين نظراتهم الى الخيال وعلاقة ذلك بالتجربة النفسية للشاعر واحاسيسه وعواطفه كما تقصى دعوتهم الجادة الى وحدة العقيدة وختم ذلك بذكر الخلاف بين شكري والمازني الذي أثر في عمق نظرة جماعة الديوان وشمولها وموضوعيتها، وتوصل الى انه لولا هذا الخلاف لكان لهم أثر لايذكر في مجال النقد.

وقد اعتمد الباحث في رسالته على منهج نقدي تحليلي يعنى بعرض الموقف وتقويمه وتعليله وتحليله ومقابلته بنظيره في التراث العربي القديم شعراً ونقداً وردود الدارسين والباحثين، على الظواهر الادبية التي كانت موضع اهتمام اصحاب الديوان وعنايتهم، ومدى افادتهم من مبادىء النزعة الرومانتيكية الغربية وتعاليمها الفنية والنقدية والجمالية في التجربة الشعرية الابداعية الاصيلة التي تؤمن بالعبقرية الفردية.

وقد بذل الباحث درواش مصطفى جهداً تنظيمياً كبيراً في جمع الاراء ومقابلتها والوصول الى الاستنتاجات التي يريدها وقد اشارت لجنة المناقشة بهذا العمل الذي يستحق الثناء وحاورت لجنة المناقشة الباحث حول بحثه، وكانت حقاً مناظرة متوقدة فكرياً، ذات تاثير كبير. وقد سجل الاساتذة المناقشون الملاحظات التالية على البحث:

١. ان اعطاء اهمية كبيرة لجماعة الديوان في مجال النقد لاضرورة له، لانهم لم يتركوا اثراً على الادب العربي الحديث وهذا يدل على انطباعية ارائهم النقدية وتعجلها وخضوعها لمواقف شخصية بحتة، مثل موقف العقاد من شوقي ـ د. عناد غزوان.

٢. ان هذه الجماعة ذات توجه اقليمي مصري ولم تهتم بشكل كامل بالشعر العربي الذي كان انذاك موجوداً خاصة في العراق وبلاد الشام ـ د. عناد غزوان.

٣. الغموض الذي لف البحث عند تتبع الباحث لاصول المدرسة الرومانتيكية وتأثيرها على هذه الجماعة ـ د. عناد غزوان.

٤. اختفاء شخصية الباحث في بحثه، واعتماده على آراء الاخرين دون التوصل الى رأي خاص به ـ د. جميل نصيف.

٥. ان جهد الباحث تمثل بكونه تنظيمياً وتبويباً وليس ابداعاً وتوصلا الى نتائج جديدة ـ د. جميل نصيف.

٦. تسرع الباحث في التوصل الى بعض الاستنتاجات غير الصائبة، او تفسيره لبعض النصوص تفسيراً معاكساً لدلالتها ـ د. داود سلوم.

أما الاستاذ المشرف الدكتور جلال الخياط فقد اكد: ان الباحث قد افلح في أن «يجنبنا البديهيات والشروح غير النافعة، وان يعفينا مما لاغناء فيه، وان يوقفنا على القضايا الجوهرية النقدية التي تعد من طليعة النقد العربي في هذا القرن ومنطلقه وبهذا اختلف عن الباحثين كافة حين قدم هذه الدراسة المحددة الواضحة، وكانت شخصيته ذات حضور قوي وبارز في الرسالة».

وفي ختام المناقشة اجازت لجنة المناقشة الرسالة وأوصت بتعضيدها ونشرها.

عبد الله ابراهيم

ندوات

الحلقة الدراسية

الخاصة بالتراث الشعبي

حققت الحلقة الدراسية الخاصة بالتراث الشعبي العراقي ـ التي أقامتها دائرة الشؤون الثقافية والنشر مابين ١٢ ـ ١٤ مايس ١٩٨٥ ـ أكثر من هدف، لاسيما أنها تعقد في هذا الظرف الخاص الذي يمر به قطرنا وأمتنا، ففي ذلك دليل حي على حيوية العراقي وتواصله الدائم مع الحياة والفكر وأصالته ودأبه وانه لن يؤخر مسيرته ولن تبطىء خطاه أو تتلكأ على كل صعيد ومهما كانت الظروف التي يمر بها.

افتتح الدكتور كامل مصطفى الشيبي مجموعة الدراسات الشعبية بدراسته الموسومة «الأدب الشعبي مفهومه وخصائصه» وقد استقرى الباحث مفهوم الأدب الشعبي في تراثنا العربي منذ سجع الكهان مروراً بالرجز وبالامثال الشعبية وانتهاء بفنون الشعر العربي التي لها صلة وثيقة بالأدب الشعبي كفن المواليا والكان كان والقوما والزجل ومما يذكر بشأن دراسة الدكتور الشيبي ان الذهن ينصرف من خلال عنوانها الى الادب الشعبي عامة اي عربياً وعالمياً في حين ان الباحث الكريم يقصد الأدب الشعبي من خلال تراثنا الادبي العريض، وقد اقترحت على الأستاذ الباحث من خلال النقاش الذي تلا المحاضرة ـ تغيير العنوان بما يتناسب مع مادة البحث وموضوعه، على ان ماذكرته لايضير بجهد الباحث الأصيل.

وأما البحث الثاني الذي اختتمت به الجلسة الأولى فقد كان بعنوان «الاحلام في التراث» للدكتور نوري جعفر، وقد أخذ على الباحث الكريم سعة عنوانه، ولو أطلق الباحث عنوان «مفهوم الاحلام في منتخب الكلام لابن سيرين» لكان العنوان أكثر دلالة ودقة، يضاف الى هذا ان مقدمة البحث

العراق
الأقلام
العدد رقم 7
1 يوليو 1987

● رسالة جامعية

نازك الملائكة: الناقدة

○ عبدالله ابراهيم

تتفق جميع الدراسات والبحوث النقدية التي تصدت لظاهرة الشعر العربي الحديث . انَّ الشاعرة نازك الملائكة ، احد إثنين ، اسّسا للقصيدة العربية الحديثة وقوّما شكلها الفني ووضعا لها مكانة خاصة في عالم الشعر ، وقد عرفت نازك الملائكة شاعرة رائدة بدواوينها الشعرية العديدة . وعرفت بدرجة اقل ناقدة للشعر ، ولمّا صدر كتابها النقدي «قضايا الشعر المعاصر ـ ١٩٦٢» اصبحت ايضا رائدة في تلمس الظواهر الفنية الاساسية التي افرزها الشعر الحر . فقد تصدت بجرأة، واقدام ، لوضع القواعد العامة للشعر الحر ، فدرست عروضه واوزانه وقوافيه ، وتوصلت الى تحديد اهم ملامحه الفنّية ، من خلال دراسة استقرائية شاملة وعميقة ، جعلت منها ناقدة تضاهي كونها شاعرة . واذا كان شعر نازك الملائكة قد درس وحلل ، فخصصت له بحوث اكاديمية ، ودراسات نقدية جادة ، سواء ضمن تيار حركة الشعر العربي الحديث ، ام على انفراد ، فأن جهودها النقدية لم تقوّم الا بشكل محدود في مقالات قصيرة . لكنّ البحث الجامعي ، المعد لنيل شهادة الدكتوراه في الادب ، الذي تقدم به الباحث عبدالرضا علي ، الى كلية الاداب ، جامعة بغداد ، والذي اختار له الباحث عنوانا واضحاً ، ودقيقاً «نازك الملائكة : الناقدة» قد اقترب كثيرا الى الجهود النقدية لنازك ، فالمّ بها ، بمنهج نقدي رصين بحيث يمكن عدّه ، اول بحث شامل لجميع الجهود النقدية لنازك الملائكة واذا كان البحث قد توصل الى تقويم جهد نازك واعتباره جهداً نقدياً متكاملا ، اتاح لها ان تكون ناقدة في شتى مجالات الابداع الادبي وفي مقدمتها الشعر ، فانه ايضا يحسم رأيين نقديين شائعين عن نازك الملائكة . الاول اكده الناقد محمد النويهي في كتابه «قضية الشعر الجديد» ووقف فيه ، موقفا معارضا لحركة التجديد ، ولم يول جهود نازك الملائكة الابداعية والنقدية اهتماما ملحوظا ، وعدها جهودا عادية لا قيمة كبيرة لها ، بل وقف موقفاً معارضا لتلك الجهود . والرأي الآخر اكده الدكتور عزالدين اسماعيل في كتابه «الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» وقد حاول كثيراً الاقتراب الى جهد نازك الملائكة في الشعر والنقد ، دون موقف نقدي موضوعي . أما بحث الاستاذ عبدالرضا علي ، فانه يؤسس له مكانة بين هذين الرأيين ، وهي مكانة خاصة مبنية على نظرة نقدية شاملة ، ودقيقة وموضوعية ، لجميع المحاور التي اعتمدتها نازك الملائكة في جهودها النقدية .

وقد اكد الباحث انه كان أمينا مع نفسه قبل ان يكون امينا وهو يمتحن دقائق بحثه في تبصر وروية . فسجل لنازك مالها ، وشخص بدقة ، ماعليها .

قسّم الباحث ، بحثه ، على خمسة فصول ، قدم لها بتمهيد ، وختمها بخلاصة .

ومن أجل ان يوطيء لبحثه ، ويسوّغ اختياره لموضوع دراسته ، عمد الى تحديد الشروط التي يجب توافرها في الناقد وهي عنده :

١ . إمتلاك مؤهلات فطرية ، واكتساب ثقافي غني ، ووعي نقدي منهجي يعتمد العرض والتقويم والحكم .

٢ . امتلاك نظرية نقدية ترتبط بحركة ادبية ، او ظاهرة فنية ، او اتجاه فلسفي ، بحيث يكون الناقد رائداً في نقده لهذه الحركة الادبية .

٣ . ان تكون الاسهامات النقدية على درجة من الابتكار ، بحيث تكشف موقفاً جديداً ، يستفيد منه المبدعون ، فتظهر بعد حين في ابداعهم .

ولمّا وجد الباحث ، توافر هذه المقومات في الجهد النقدي لنازك الملائكة عدّها ناقدة ، فقام بخطوة اكثر حسماً ، عندما حدد هذه المؤهلات وتعقب منابع هذه المؤهلات . وبذلك وضع اساساً متيناً لبحثه . بحيث استطاع ان ينطلق بثبات في تقويم الجهود النقدية لها ، وبعد ذلك عقد فصول بحثه ، فخصص الفصل الاول لمنطلقاتها الفكرية ، فتوصل الى ان محاورها الدين والاخلاق والمضمـون ، ومنطلقاتهـا الفنية ، ومحاورها : الشعر الحر واللغة وتنوع الاضرب والقافية ، وتوصل وهو يحلل لمنطلقها الفكري ، انها كانت لصيقة بفكرة الموت التي قادتها الى العدم ، الذي ادى الى الحزن ، هو احد الثوابت في شعرها . وفي مجال الاخلاق ، فقد ربطت الجمال بالاخلاق ، ولم تفصل بينهما ، واولت اهتماماً واضحاً الى المضمون ، مثلما اولت للشكل ، فترابطت لديها القصيدة في وحدة عضوية محكمة .

وخصص الفصل الثاني لمحاولات نازك الملائكة في الابتداع ، فدرس جهودها في مجال ابتداع المصطلحات في العروض والقافية وبناء القصيدة والبديع مثل : الاشطر السائبة ، الشعر الحر ، شعـر الشطرين ، هيكـل القصيدة ، وغيرها ، وهي مصطلحات احتلت مكانة اساسية في لغة النقد الحديث ، بل واغنته وهي تحدد بدقة بعض مشاكل الابداع في الشعر الحديث . وفي الفصل الثالث ، درس بتعمق ، نقد نازك في غير حركة الشعر الحر ، فحدد ذلك بمواضيع شاملة ومهمة هي : الموضوع ، الهيكل ، الوزن ، الصورة ، الرمز ، الفنون اللفظية ، وهي كما يلاحظ مواضيع ذات اهمية بالغة في مجال النقد .

[illegible] الفصل الرابع فقد درس فيه مدى تطابق منطلقات نازك الملائكة النقدية بشعرها . وختم بحثه بالفصل الاخير وهو حول جهد نازك النقدي في مجالي الرواية والمسرحية ، قسمه على مباحث هي : نازك قصصية ، ونقد نازك الروائي ، ونقد نازك المسرحي .

ثم ختم رسالته بخلاصة ، ببلوغرافي لآثارها الابداعية والنقدية . وتتحدد اهمية هذه الرسالة ، اضافة الى منهجها العلمي الرصين ، وشمولها ونظرتها الجادة والدقيقة لجهود نازك الملائكة في مجال النقد ، تتحدد اهميتها فوق كل هذا ، بانها تتصدى لجهود احد مبدعينا الكبار في مجال الشعر والنقد ، فتضع النقاط على كثير من الاجتهادات النقدية دون ان تتجنى على صاحبها ، او تسوغها له .

العراق
الأقلام
العدد رقم 11
1 نوفمبر 1985

رسائل وتقارير

تجديد ذكرى الشريف الرضي في ألفيته

برعاية الاستاذ لطيف نصيف جاسم ، أقامت وزارة الثقافة والاعلام مهرجاناً خاصاً بمناسبة ألف عام على وفاة الشاعر العربي الكبير الشريف الرضي. يومي الخامس والسادس من تشرين الاول ١٩٨٥ وذلك في قاعتي قصر الثقافة والفنون وقاعة المتحف العراقي. وقد اقيم المهرجان تحت شعار: الشريف الرضي: صوت اصيل تغنىٰ بمجد الامة وكرامتها. والشريف الرضي المتوفى سنة ٤٠٦ هجرية عن عمر يناهز السابعة والاربعين، من أسرة عربية أصيلة يمتد جذرها الى الامام علي (ع).

وقد ألقى الاستاذ لطيف نصيف جاسم كلمة في افتتاح المهرجان اشاد فيها بشعر الشريف الرضي. ومما جاء في كلمة السيد وزير الثقافة والاعلام قوله :

«عندما نحتفي بصاحب هذه الذكرى فأنما نكرم الشعراء الاحياء والمبدعين والاحياء منهم، اننا لايجوز لنا فقط انصاف الشخص المبدع بعد مماته انما يجب انصافه كذلك في حياته، لأن من حق المبدعين علينا أن نكرمهم أحياء لأن المبدع انسان يجب أن يأخذ من الحياة وهو حي ثم تأتي الذكرى بعد وفاته.»

وضمن اعمال المهرجان ألقىٰ عدد من الاساتذة الجامعيين والباحثين والادباء بحوثاً تناولت عصر الشاعر وحياته وشعره. كما القى الشاعر خليل خوري مختارات من شعر الشريف الرضي اعقبه الدكتور محمد توفيق حسين من كلية الأداب ـ جامعة بغداد فقراً ملخصاً لبحثه حول عصر الشريف الرضي، عقب عليه الدكتور هاشم الملاح من جامعة الموصل. بعد ذلك القت الدكتورة ابتسام مرهون الصفّار من كلية التربية جامعة بغداد موجزاً لبحثها المعنون بـ : المؤثرات العامة في شعر الشريف الرضي. وكان المعقب هو الدكتور محمد حسين الصغير من كلية الفقه في النجف الاشرف. بعد ذلك القى الدكتور محمود الجادر (كلية الأداب ـ جامعة بغداد) بحثه المكرس للرؤى الاجتماعية والأخلاقية في شعر الشريف الرضي وعقب عليه الدكتور بهجة الحديثي . .

أما برنامج اليوم الثاني فقد اشتمل على أربع محاضرات لكل من الدكتور عناد غزوان وقد عقب عليه الشاعر خالد علي مصطفى ثم القى الاستاذ حميد الهيتي بحثاً بعنوان الرفض في شعر الشريف الرضي عقب عليه الدكتور هادي



الشريف الرضي

الحمداني. ثم جاء دور بحث الدكتور عبدالاله الصائغ وقد عقب عليه الدكتور علي جعفر العلاق. ثم القى الدكتور كامل مصطفى الشيبي بحثاً بعنوان حجازيات الشريف الرضي عقب عليه الاستاذ عبدالرضا علي من جامعة الموصل اما البحث الأخير فقد كان للدكتور أحمد نصيف الجنابي الذي لم يتيسر له قراءة بحثه لأسباب قاهرة. بل أكتفي بقراءة التعقيب الذي كتبه الدكتور محمد ألبكاء اثر قراءة البحث في الكتاب الذي صدر عن حياة الشريف الرضي وشعره.

لقد كان الاحتفال بألفية الشريف الرضي تأكيداً لمسار فكرة مواصلة الحاضر بمجد الماضي وتوفير القناعة لأجيالنا، بأن احياء ذكرى الاجداد يحفز الاحفاد على مواصلة الطريق الذي ارتضته هذه الامة لمسيرتها الخالدة، فالشريف الرضي علم من اعلام هذا التراث العربي الخالد. وهو صوت متميز من اصوات التاريخ على صعيد الشعر والفكر في عصر حق لصوتٍ مثل صوته ان يسجل اعتزازاً بأنتماء عربي أصيل.

وقد جاء في البيان الختامي الذي القي في جلسة الختام إن احياء ذكرى الشريف الرضي يأتي في أطار ظرف تاريخي دقيق تعيشه امة الشاعر وتواجه فيه واقعاً تماثل التحديات فيه ماشهدته الارض العربية من تحديات عصره.

واذا كان طموح الشريف الرضي في مواجهة واقعه ذاك قد تشكل في عطائه الشعري حلماً بتنقية الاديم العربي من أوضار التسلط والتجزئه فأن الاحفاد يقفون اليوم وعلى الاديم نفسه، ليحولوا ذلك الحلم واقعاً يزخر بالبطولة والفداء والطموح الى اعادة بناء وحدة الامة من جديد وترصين مسيرتها.

بقي أن نذكر أن اللجنة العليا للمهرجان أصدرت :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ـ كتاب مختارات من شعر الشريف الرضي اشرف على اعداده الاستاذ الشاعر محمد جميل شلش والدكتور علي جعفر العلاق والدكتور محسن أطيمش.

٢ ـ جمعت الدراسات والبحوث التي قدمت في المهرجان. بكتاب تحت عنوان (الشريف الرضي. دراسات في ذكرا الالفيه).. كما صدر كتاب تبسيطي للفتيان عن حياة الشريف الرضي.

٣ ـ صدر طابع تذكاري بالمناسبة وتمَّ تجديد ضريح الشاعر..

ـ الأقلام ـ

رسائل جامعية

الجزائر في أدب البير كامو

نوقشت في كلية الأدب ـ جامعة بغداد، مؤخراً، رسالة الماجستير الموسومة «الجزائر في أدب البير كامو» للطالب الجزائري توزان عبدالقادر.

وقد تشكلت هيئة المناقشة من الاساتذة:

١. الدكتور عناد غزوان ـ رئيسا لهيئة المناقشة.

٢. الدكتور جميل نصيف التكريتي ـ عضواً

٣. الدكتور قنبر مجيد الطويل ـ عضواً

٤. الدكتور صلاح خالص ـ عضواً ومشرفاً على الرسالة.

لقد عرف البير كامو ١٩١٣ ـ ١٩٦٠، أديبا وفيلسوفاً، وقد حاز على جائزة **نوبل في الأداب عام ١٩٥٧، وانتشرت افكاره الفلسفية واعماله الادبية، وخاصة الروائية منها، في الوطن العربي بصورة كبيرة، على اثر ترجمة اعماله الفلسفية وخاصة: «اسطورة سيزيف» و«الانسان المتمرد» ورواياته «الغريب» و«الطاعون» و«السقطة» و«الموت السعيد» اضافة الى مسرحياته واقاصيصه وكتبه النثرية الاخرى، وتتمحور افكار كامو بصورة عامة، حول فكرتي العبث والتمرد، وقد بشر بهاتين المتلازمتين ـ عنده ـ من خلال اعماله الفكرية والادبية معاً، ولعل روايته الشهيرة «الغريب» تحمل اكثر من غيرها ملامح هاتين الفكرتين، وذلك من خلال شخصية بطلها «مرسو» الذي أعتبر انموذجاً للشخصية العبثية وقد كرست دراسات كثيرة، حول أدب وفلسفة البير كامو وخاصة روايته المذكورة، وكان تأثير هذه الرواية، وبطلها، كبيراً في الادب العالمي والعربي فقد طغت خلال عقد الستينيات انماط مشابهة لهذه الشخصية في الرواية العربية وقد تناولت جوانب هذا التأثير دراسات نقدية كثيرة.**

والباحث السيد توزان عبدالقادر، لم يتناول معظم هذه الجوانب، وذلك **لتمسكه بعنوان بحثه من ناحية، ولكون هذه الاراء التي سقناها في المقدمة اصبحت شائعة على نطاق واسع من ناحية اخرى انما تناول موضوعه من زاوية جديدة تتمثل في الصورة التي ظهرت فيها الجزائر، ارضاً وشعباً وحضارة، في أدب البير كامو من ناحية، ومؤثرات الجزائر ارضاً وشعباً وحضارة في شخصية وادب كامو من ناحية اخرى.**

فهل وفق الباحث في اجلاء صورة الجزائر في ادب كامو؟

وهل وفق في اجلاء المؤثرات التي كان لها تأثير كبير في ادبه؟

وهل اتبع منهجاً، يتيح له ذلك؟

وهل تمسك حقاً بما يفرضه عنوان البحث من افكار واراء واستنتاجات؟

ان الاجابة على هذه الاسئلة، التي تتعلق بصلب البحث، نثبتها في ملاحظات وجيزة، بعد استعراض سريع لمحتويات الرسالة.

لقد تصدى الباحث. في تمهيد طويل يتكون من «٦٠» صفحة، لمجموعة من المواضيع التي يراها مهمة، قبل البدء بالبحث، ومن هذه المواضيع، قضية مازالت موضع اجتهاد، الا وهي: هل ان كامو جزائري، أم انه فرنسي، ويعرض لأراء من يقف مع الرأي الاول. واهمها مولد كامو في الجزائر وقضاء فترة طويلة فيه، ووقوفه مع الجزائريين ضد الاستعمار الفرنسي، ودفاعه عن الجزائر في مناسبات كثيرة ويرى الباحث ان هذه الاسباب غير كافية ابداً لاعتبار كونه جزائريا، ويرد على أصحاب هذا الراي قائلا:

«ان خرافة المولد في عصرنا، لاتثبت انتساب المولود بارض اليها، وان الانتساب هو اختيار يقره الفرد بحريته ويثبته بعمله واخلاصه لتلك الارض التي يزعم انه منها، ولو صدق زعم هؤلاء لاصبح الآلاف من أبناء المهاجرين الجزائريين المولودين بفرنسا فرنسيين، والمئات من ابناء الدبلوماسيين المولودين خارج اوطانهم ينتسبون الى عشرات هذه الدول بالولادة ـ ٢».

وواضح انه من خلال هذا الكلام، يقف مع الرأي القائل ان كامو ليس جزائريا، ومن أجل أن يعزز هذا الرأي يدرس في التمهيد الادب الجزائري بين اللغتين العربية والفرنسية والادب الفرنسي بالجزائر ليتوصل الى اختلاف كبير بين الادبين، من ناحية المعطيات الفكرية والاختلافات الاسلوبية واللغوية. ليتوصل الى خصوصية ادب كامو.

وبعد هذا التمهيد، يبني دراسته، مقسماً أياها الى ابواب ثلاثة، كل منها يحتوي ثلاثة فصول، ما عدا الباب الثالث، فانه يحتوي فصلين اثنين.

وعقد الباب الاول لدراسة «ظواهر التأثر في حياة البير كامو وأدبه وفلسفته» حيث تناول في الفصل الاول منه «علاقة الجزائر بحياة البير كامو» وحاول ان يتعقب تاريخياً وصول اجداده الى الجزائر ثم ولادته وحياته وعمله في الجزائر. ودرس في الفصل الثاني «الجزائر في مؤلفات البير كامو الادبية» حيث استعرض اهم اعماله الروائية والقصصية والمسرحية ومقالاته المختلفة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



البير كامو

قدم لها بتمهيد عن مفهوم الادب عند كامو. ثم درس في الفصل الثالث «فلسفة البير كامو وعلاقتها بالجزائر» حيث استعرض فيه مؤلفات كامو الفلسفية وتطور محوري العبث والتمرد في فلسفته ثم موقفه من الديانة المسيحية وأخيراً علاقه فلسفته بالجزائر.

وكرس الباب الثاني لدراسة «المؤثرات السياسية والاجتماعية والطبيعية». حيث درس في الفصل الاول «المؤثرات السياسية» فبحث في مواقف كامو السياسية تجاه بعض القضايا العالمية والثورة الجزائرية ونضاله في الجزائر ثم موقفه الاخير من الثورة ثم درس الباحث في الفصل الثاني «المؤثرات الاجتماعية» فتناول العلاقة التي تربط كامو بالمجتمع الجزائري وخاصة سكان الاحياء والفقراء واهتمامه بالعادات والتقاليد والمقاهي والمرأة، ثم درس في الفصل الثالث «المؤثرات الطبيعية» فتناول وصف الطبيعة والالهام الفلسفي وبعض المؤثرات الاخرى.

أما الباب الثالث فقد عقده لدراسة «مظاهر التأثر في روايتي الغريب والطاعون» وقد درس في الفصل الاول رواية الغريب متناولا أثر الطبيعة فيها، ومعناها الفلسفي ودلالة استخدام العربي والعرب في هذه الرواية ثم تفسيرها السياسي. ودرس بناءها الفني، ودرس في الفصل الثاني رواية «الطاعون» فقدم بتمهيد حول هذه الرواية ودرس معناها الفلسفي ثم وصفها لمدينة «وهران» باعتبارها مسرح الحدث الروائي، ثم بين معناها السياسي وبناءها الفني.

ثم انهى بحثه بخاتمة، وقوائم بالمصادر والمراجع المعتمدة.

هذه بايجاز شديد محتويات البحث. وقد أجازت هيئة المناقشة هذه الرسالة. ولكي تكون الملاحظات التي نراها مهمة، حول هذا البحث، واضحة، نود تثبيتها حسب أهميتها:

١. لقد حدد الباحث، عنوان بحثه بـ «الجزائر في أدب البير كامو» ونرى ان هذا العنوان يتطلب، قبل كل شي، دراسة فنية وفكرية للنص الادبي عند كامو، ثم استخلاص العناصر الاساسية فيه، وعلى رأسها الشخصية والحدث. وعن طريق فهم أبعاد الشخصية (روائية أم مسرحية) يمكن فهم علاقتها المتبادلة بالمكان وهو الجزائر، باعتباره أحد البواعث الابداعية عند كامو. وثم التوصل الى فهم الرموز، والثوابت، المتغيرات التي تتفق سلباً او ايجاباً مع المحيط الاجتماعي. ان شيئاً من هذا لم يحصل، باستثناء ما جاء في دراسة الباحث عن رواية «الغريب»

وبالذات الصفحات ٢٢٧ ـ ٢٤٠ وما جاء في دراسته أيضاً عن رواية «الطاعون» وبالذات الصفحات ٢٦٤ ـ ٢٧٨. واننا نرى ان هذه الصفحات القليلة، هي فقط المتن الحقيقي للبحث، أما الابواب الاخرى، فما هي الا مقدمات وعروض كتب، تلقي الاضواء على شخصية كامو كاديب وفيلسوف، ولكنها لاتقدم لنا نحن بصدد دراسته وهو «الجزائر في أدب البير كامو»

٢. ان اثقال العنوان بدراسات ثانوية وعدم القدرة على طرق متن الموضوع، ليس من صفات البحث الاكاديمي الجاد، ومن الجدير بالذكر ـ وهذه الرسالة مثال ليس الا ـ ان امراً كهذا، منتشر على نطاق واسع في بحوثنا الاكاديمية، ويجب الانتباه الشديد الى هذا الجانب، والا فان المقدمات والمدخل. ستقتحم متون البحوث، وهي في طريقها الى ذلك.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

٣. لم يكن الباحث دقيقاً في دراسته، لما يسميه «أدب كامو» فتحت هذا العنوان درس مايلي:

أ ـ فلسفة كامو

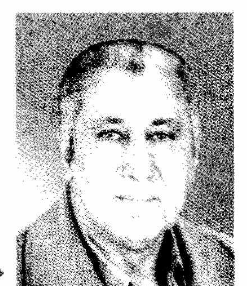
ب ـ مواقفه السياسية

ج ـ مقالاته المختلفة في الجوانب السياسية والاجتماعية... الخ.

٤. اعتمد الباحث منهجاً تاريخياً فأدى ذلك، وهنا تكمن خطورة المنهج، الى ان تتحول رسالته الى «كامو في الجزائر» بدل ان تكون «الجزائر في ادب البير كامو» ولاشك ان العنوان الاول، الذي اقترحناه يتطلب تتبعاً لهذه الشخصية ومتابعة افكارها الفلسفية والادبية والسياسية وهذا ما فعله الباحث على احسن وجه، اما العنوان الثاني فيتطلب، بل يفرص منهجاً تحليلياً ـ تركيبياً، يقوم فيه الباحث بتحليل النص الى عناصره الفنية والفكرية، ليبرز المؤثرات التي يريد تشخيصها.

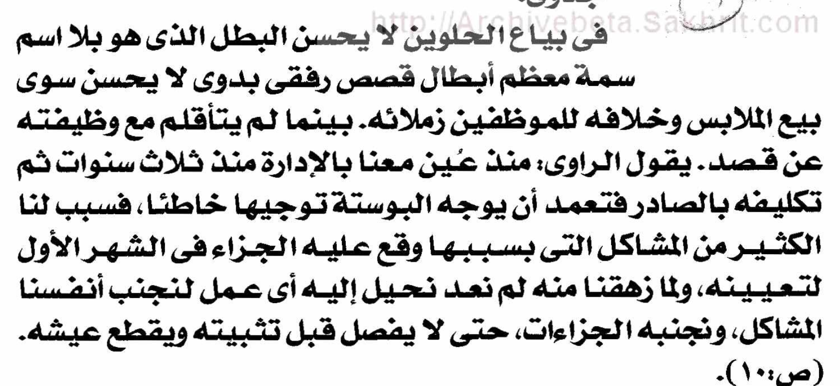
■ **عبدالله ابراهيم**

مصر
ضاد
العدد رقم 10
1 يناير 2009



◆ سمير بسيونى ◆

رفقى بدوى ورحلة البحث عن « اليوتوبيا »



البطل عند القاص: رفقى بدوى محبط. إنه فى رحلة بحث لا نهائية عن الصديق الوفى.. الزوجة المحبة.. العمل المناسب لتطلعاته.. الأبناء البررة بآبائهم. إنها رحلة تبدأ وتنتهى إلى لا شئ لتواصل ثانية البحث.. بلا جدوى.

فى بياع الحلوين لا يحسن البطل الذى هو بلا اسم سمة معظم أبطال قصص رفقى بدوى لا يحسن سوى بيع الملابس وخلافه للموظفين زملائه. بينما لم يتأقلم مع وظيفته عن قصد. يقول الراوى: منذ عُين معنا بالإدارة منذ ثلاث سنوات ثم تكليفه بالصادر فتعمد أن يوجه البوستة توجيها خاطئا، فسبب لنا الكثير من المشاكل التى بسببها وقع عليه الجزاء فى الشهر الأول لتعيينه، ولما زهقنا منه لم نعد نحيل إليه أى عمل لنجنب أنفسنا المشاكل، ونجنبه الجزاءات، حتى لا يفصل قبل تثبيته ويقطع عيشه. (ص:١٠).



رفقى بدوى

والحقيقة لم يكن هذا السبب الوحيد الذى جعلهم يتغاضون عن غيابه، فهو بمجرد تثبيته جاء إلى مقر العمل بحقيبة كبيرة، أخرج منها خمس شنط بلاستيكية سوداء، لصق بكل شنطة ورقة باسم أحدنا، وأعطى المدير شنطة، وقال بحياء هذه هدية لسيادتكم بمناسبة صدور قرار تثبيتى « ص:١٠ » إنه أستاذ فى التجارة. فاشل فى الوظيفة.. ولأنه اختار ما يحب فقد أعدّ للأمر عُدّته كخبير بهذه الأمور.

رفقى بدرى
ورحلة البحث
عن «اليوتوبيا»

(١)

«معلوم لدينا أنّه يسوى أموره، ويدفع الشهرية للجالس على ساعة التوقيع، فيوقع له يوميا فى الحضور والانصراف» «ص:٩» وبسبب ذكائه، وأنه «مجامل إلى حد بعيد» ص.١٠، «لا نكترث لحضوره أو غيابه».

لم يفت القاص أن يستعرض مهارة بطله فى التجارة، إنّها مهارة من شكل خاص: «يفتح حقيبته الكبيرة، ويخرج من داخلها للموظفة التى يجلس بجانبها شنطة بلاستيكية سوداء كتب عليها اسمها والثمن. «ص:١١» وتظهر مهارته ليس فى براعة التعامل ولكن فيما هو أهم من ذلك.. «لم تسأل إحداهن نفسها كيف عرف زوقها، ومقاسها، بل حتى مقاس ابنتها، أو الألوان التى يفضلنها والخامات سواء كانت محلية، أو مستوردة. ولمهارته فى العرض، فهو ماهر فى الطلب:

يمر على المكاتب مرتين فى الشهر.. الأولى بالشنطة المعبأة باحتياجاتهن التى لم يطلبنها، بل التى اختارها بحدسه ومهارته.. قائلا: «بياع الحلوين وصل» فيستقبلونه بوجوه بشوشة.

المرة الثانية.. يوم صرف المرتبات يستقبلنه بوجوه متكدرة ولكن.. ودوام الحال من المحال.. الإحباط سمة أبطال رفقى بدوى.. المقترحات تؤدى إلى نهايات متساوية ومتوازية إنّها الدائرة التى يدور فيها أبطال قصصه.

بدأت القصة «لا أحد يعلم بغيابه، ولا أحد فى الشركة يسأل عنه.. «ص٩» وتكتمل الدائرة.. فى كل مرّة يصعد سيزيف بالحجر إلى أعلى الجبل.. ثم يتدحرج منه إلى أسفله.. بالرغم من أننا لم نكترث لحضوره، أو غيابه إلا أنه عَوّدنا على رؤيته مرتين فى الشهر، ومَرّ الشهر والشهر. ولم يدخل علينا. «ص١٤».

(٢)

يا لقساوتك وجحود الزوجة والأبناء.

إنّه يرقد فى المستشفى.. ينتظر زيارة الزوجة الحبيبة.. الأهل.. "كانت عيناى على أُكرة الباب، وأذناى تستجديان التليفون... ومع حركة الأكرة أنظر أسفل الباب لأشاهد ذيل فستانك الوردى الذى أحبه، ومع رنين التليفون أتلهف لسماع صوتك الذى انتظرته منذ أن دخلت تلك الحجرة «ص:١٧».

ولكن.. اقتصر رنين التليفون على «أصوات عملت بكل قوة على أن تسكننى تلك الحجرة إلى النهاية..

وإذا كانت العين والأذن تستجديا فى أول القصة وصول الحبيبة همزة الوصل بالمجتمع الخارجى ولكن هذا لم يحدث.. "يا لقساوتك ألا تتعجلين رؤيتى.. فلقد مضى العام الذى تبقى لى.." ص.١٨

إنّه الحب السلبى، والحنان المفقود لقد أدّى دوره.. ويجب أن ينتظر النهاية وحيدا

(٣)

أما فى «بالأمس فقط «ص:٢١» نجد بطلى القصة فتحى ونادية زملاء الأمس.. فى القصة الماضية كان جحود الحبيبة وهنا كان وفاء الزميلة التى بادرت بالاتصال بعد أن أحيلا للمعاش وأصبح الزملاء بين محال إلى المعاش ومن توفاه الله..

وها هو فى بداية القصة.. "استيقظت حين رنّ التليفون" ص.٢١. وتجىء النهاية الدائرية.. بالأمس فقط.. حينما رن جرس التليفون استيقظت على صوتها تحدثنا عن زملاء عشنا معهم وأكلنا معهم أحيلوا للمعاش أو انتقلوا لرحمة الله.. بالرغم من أننا كُنّا معهم بالأمس فقط. «ص:٢٢».

إنّه التليفون السلبى فى يالقساوتك.. والإيجابى الذى يحمل الكثير من السلبية فى بالأمس فقط.

إنّه الوسيلة الوحيدة المتاحة للاتصال بعد أنْ فقد المعايشة وأصبح اجترار الذكريات هى القوت لتغذية ما بقى من الروح.. وكل هذه الذكريات كأنّها كانت بالأمس فقط ويبقى الاسمان اللذان تفردت بهما هذه القصة فتحى أو فوفو ونادية.. وعلاقة ود قديمة كان يحسده عليها الزملاء.. يحمل له هذه العلاقة.. رنين جرس.. ولا يتطرق الحديث إلى موعد للقاء اكتفاء بذكريات كأنّها كانت بالأمس فقط وعندما

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

نتساءل: لم انفردت هذه القصة بذكر الأسماء؟.. وتكون الإجابة هي: فوفو اسم الدلع الذي يوحي لنا بطبيعة العلاقة الحميمة التي كانت تربط بينهما.. والتي رنّ الجرس في منفاه ليذكره بها.

(٤)

في قصة غربة

وعلى نفس المنوال.. والدائرة التي يدور فيها الإنسان مزاولا رحلة شقائه.. الإنسان الذي يعيش في غُربة مستمرة.. إنّه يحمل شقاءه فوق ظهره- حين أيقنت «ما لذى أيقنه لا يقول لنا القاص شيئا.والقارئ يكمل ما يريد مع المقاص" "حين أيقنت لملمت أشيائي في حقيبتي.." إنّها أشياء.. أي أشياء هذه ألقيت على جدران الشقة نظرة أخيرة ومضيت «ص٦٥» لقد ترك خلفه الزوجة والابن والابنة.. فقد الحنان والتواصل معهم.. ولم يفقده مع جدران الشقة!! وألقيت على جدران الشقة نظرة أخيرة ومضيت..!! القاص يختصر الحادث.. بل لا يذكره.. لماذا ترك الزوجة والأبناء.. لماذا لم يحاولوا استعادته؟ "وعلى درجات السلم انتظرت، كنت واثقا أنّهم سينادون علّي...... ولما مرّ وقت ليس بالقصير.. اتفطرت عيناي..بالدموع.. ونزلت" «ص٦٥».

كان من الممكن استخدام الفاء فنزلت.. ولكن جاءت الواو.. التي تعطي فرصة أكثر لمحاولة الرجوع، ولكن ينتهي الأمل.. لقد تآمرت عليه.. وانضم الطفلان إليها.. فلم يعد له مكان.. حين انسحبا من جانبي، ووقفا عن يمينها وعلى يسارها.. مضيت. «استخدام حروف الجر". ص٦٦

ولكن هل حدث الخلاص.. هل يبدأ حياة جديدة ولكن كيف.. البطل محاصر دائما.. منفي دائما.. محبط دائما.. فعندما يجلس على النيل.. الذي ألهم الشعراء أجمل قصائدهم.. النيل.. الخير.. النماء.

و"يغفو من فرط التعب يستيقظ على لكمات وصفعات وركلات.. والضابط.. الزوجة.. الأبناء.. يأمر: "فرموني في البوكس مغشيا علي" ص,٦٦

لقد فقد كل شيء حتى نفسه.

"حين أُمرنا بالخروج والوقوف صفا أمام الضباط الكبير.. ضابط الأمن.. وأي أمن"!! قدَّم كل منا هويته فبصق على صورنا.. ومَزّق بطاقات الهوية.. ص:٦٧ لهذا كانت البداية التي لم نفهمها أولا:

حين أيقنت.. لملمت أشيائي في حقيبتي... ص:٦٥ إنه الرحيل.. ولكن إلى أين؟.. إنه يطلق المصرخة التي أطلقها محمود حسن إسماعيل في ديوانه الأول.. أين المقر؟..

(٥)

هل الملاذ هو أن يمحو من ذاكرته كل الأشياء السيئة؟ عندما حاول ذلك لم يتبق له شيء هي عملية "الكانسلة" لقد وجد نفسه طالبا فاشلا، وحبيبا مخدوعا، ومنهزما في معركة ٦٧، وعاد أخوه مبتور الساقين والذراعين. ثم موظفا مقموعا وزوجا ضعيفا، وأبا منكسرا ويرتعد في قسم الشرطة أو عندما يقف أمام أي مسئول، ويبكي على شهداء الانتفاضة الفلسطينية ويبدو عاجزا أمام ما يجري في العراق.. وينتهي بالمعاش فيقف ذليلا في طابور طويل لصرف معاشه... ويعود إلى منزل العزبة.. مع زوجة يستفزها أو تستفزه.. وعندما يتم كنسلة هذه الأشياء كلها.. ماذا يتبقى له؟.. وأي حياة هذه؟.... يقول في نهاية قصة كانسل: "عدت مهملا كما جئت.." إنّه يخرج بنا من الإحباط الشخصي إلى الإحباط العام.. معركة ٦٧ قضية فلسطين.. احتلال العراق.. وموقفنا العاجز أمام كل ذلك.. البداية تحمل نتائج النهاية بين طياتها .."عدت مهملا كما جئت"..

٦ (أ)

نجيء عند قصتين متفردتين في المجموعة.. حيث ينقلنا القاص إلى جو صوفي.. فهل هذا هو الملاذ؟؟

قصة بصري اليوم حديد(٣٧) وكشفت عن غطائي (٤٥) في القصة الأولى.. البطل على فراش الموت.. وهناك جملة محورية تتكرر في القصة بتنويعات مختلفة: إكليل من الشوك ينغرس في صدري وينزع.. ثم تتوالى ذكريات الحياة لا يغلفها أي زيف.. بعد ربع قرن.. تنتظر الزوجة همود الجسد حتى: "تخرج أرملة.. فتستحوذ على شقتي ومعاشي.."

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رفقى بدرى ورحلة البحث عن «اليوتوبيا»

ص,٣٨

الأبناء يتململون...

ثم يخرج إلى محيط أكبر.. الزملاء.. الذين يكتبون حسب المواصفات والذين نسميهم "كُتَّاب السلطة"، يراهم وهم يقبضون ثمن ولائهم.. ورأى من يدعون محاربة الفساد وهم الفساد نفسه (٣٩).. مجتمع الزيف والنفاق..

وعلى الرغم من أنّهم سيقولون: "ارتحنا من شرّه".. إلا أنّهم يتساءلون.. لو رحل كل الشرفاء فلن يبقى إلا من هم على شاكلتنا.. فكيف نرتزق؟.. حقها إن وجود الشرفاء لازم لمجتمع فاسد. لقد عاش ما عاش ثم اكتشف "..فشهدت شهوتى، وشهدت غريزتى، فوجدتنى فرّطت وأفرطت، ولم أحقق ما متع الجسد، أو ما أمتع الروح". حتى علاقاته النسائية كلها زيف وخداع، فهذه النساء اللآتى مررن بحياته.." لم تحببنى إحداهن، أو تضح من أجلى أخذن ما استطعن أخذه ومضين..(٤٠) ولكن تبقى "الأم": تاق رأسى إلى حجر أمى فاستبقيته، ذقت حلاوة النوم فى حجرها، ولا أدرى كم لبثت، فلقد سكنتنى الطمأنينة، واستيقظت على دموعها تتساقط على وجهى، ويدها تمسد جسدى ورأسى، ففاضت روحى لهفة لعناقها، فأقامتنى وانحنيت ألثم كفّها، وانهمرت دموعى.. فترقرقت وانتظم السر فجاء الشهيق، وخرج الزفير،... وبرئت من الألم ...إذا كان خلاصة فى الموت.. فقد برىء بفضل دعاء الأم ولكن لأنّه مرّ بمرحلة.. "فبصرك اليوم حديد"، فقد أقدم على ما كان يجب أن يقدم عليه بعد أن تعافى وهو ما لم يكن ينتظره أحد..

"صليت.. ثم أغلقت الباب علىّ.. ووضعت بعض ملابسى فى حقيبة «الحقيبة الملازمة لها فى كل القصص» وكتابا واحدا علقتها على كتفى.. وفتحت الباب، فاشرأبت الأعناق.. وفرحت وجوه.. وتجهمت وجوه «٤١».

٦ (ب)

فى- كشفت عنى غطائى.. هى قصة الصديق الذى تنسيه أموال الغربة وفاء الأصدقاء.. قصة تتكرر دائما..

وتبدأ الدائرة.. هاتفنى وحدد الموعد والمكان... «ص:٤٥» هذا الموعد والمكان بعد عشرين عاما يقوم له ببعض الأعمال المتعلقة له فى الوطن عن طريق الخطابات والمكالمات التليفونية، ويكون اللقاء.. «فحرصت على أن أطلب أرخص المشروبات، وأصررت على دفع الحساب بالرغم أنّ هذا الأمر سيرهقنى «٤٦» حدثه عن مصروفات البيت التى تكلفه عشرة ألاف جنيه فى الشهر.. المهاتفة الثانية حاول أن يتهرب منها لا يملك سوى ثلاثة جنيهات.. إلخ.. فذهب.. ولم يستطع المقاومة.. وطلب منه سلفة ألف جنيه.. وكان الرد الفورى «حتشم بيهم ولا إيه؟» وهكذا أصبح عاريا أمامه..

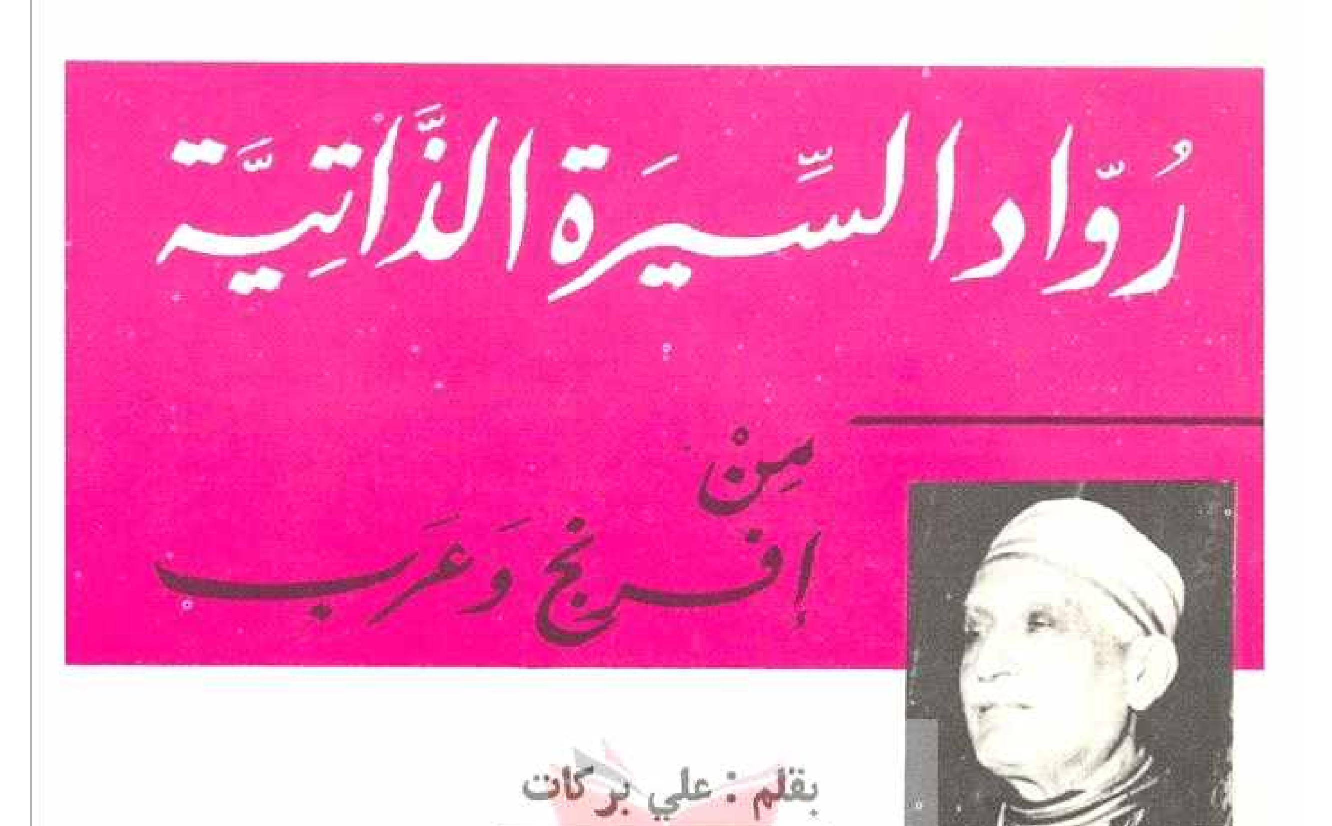
وتنتهى القصة.. لم يعد لمهاتفتى.. ولم يسألنى اللقاء ولم يعد يلح فى اللقاء..

كان الهدف من هذا الصديق المليونير أنْ يُعريه.. وها هو أصبح عاريا أمامه.. فلم يعد فى حاجة إليه فليزاول لعبته مع شخص آخر....

يعود بطلنا وقد فقد آخر ثلاثة جنيهات كانت معه.

(٧)

القصة عند رفقى بدوى شديدة الكثافة.. فى عبارات مقتضبة قليلة يقول لنا الكثير.. البناء المعمارى عنده دقيق لا ترهل.. لذا لم نجد القصة تستغرق عنده سوى القليل من الصفحات.. عدا قصتين فقط.. «رجبيل بن راشيل» وكانسل.. وهو بهذه المجموعة وما سبقها أفرد له مكانا يستحقه عن جدارة بين كتاب القصة الجادين.



رُوّاد السِّيرةِ الذَّاتيَّة

مِنْ إفرنج وعَرب

بقلم : علي بركات

العقاد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ كانت ايماءة لافتة من السيد كاتب مقال « الامام الغزالى فى كتابه المنقذ من الضلال » الى فضل صاحبه فى فن السيرة الذاتية Aurobiography حيث قدم عملا يعد « سيرة ذاتية عقلية روحية »(«العربي» العدد ١٤٨ مارس ١٩٧١) . وكما كانت مجلة « العربي » تعنى بتاريخ الاشخاص الى جانب الادب ، فقد لزم التعرف على فضل مفكرينا وادبائنا الرواد فى مجال السيرة الذاتية ، وذلك يتضح بتتبعنا لنشأة هذا الفن فى الادب الغربي ، وتنوع الوانه لاستخلاص خصائصه ، ثم ابراز ما اضافه الاقدمون والمحدثون فى الادب العربي على وجه الاجمال .

الاعترافات

ارست الاعترافات التي ظهرت في الادب الغربي المعالم التى ينفرد بها فن السيرة الذاتية ، اذ يكشف الكاتب عن خفاياه ، ويجهر بما لا يعرفه سواه عن مكنونات حياته . ولم يكن ظهور « الاعترافات » في الادب دفعة واحدة ، اذ نكاد لا نقرأ في الادب اليوناني القديم اعترافات ، لانه لم تنتشر لديهم فكرة تطور الفرد التى تبرزها ترجمة الحياة الذاتية ، بل اتجهت عنايتهم الى مرحلة النضج والازدهار في حياة الانسان وهي الاربعين من العمر واطلقوا عليها لفظ Akme ومعناها الذروة ، او فترة النضوج في الحياة .

اما الرومان فقد سادتهم نظرة واقعية ، جعلت ما هو شخصي في الادب يستهويهم ، فعرض بعض



طه حسين — المازني — توفيق الحكيم — احمد امين — امين الريحاني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كتابهم وشعرائهم حياتهم في صراحة ، منذ القرن الاول للمسيحية ، كضرب من مراجعة الضمير ومحاسبة النفس . ومن بين المحاولات المبكرة في الاعترافات ذاعت « اعترافات » القديس اوغسطين T. Augustina (٣٥٤ — ٤٣٠) كعمل ادبى فذ لانه في غير تحرج او مواربة سرد خفايا حياته ، دون السكوت عن ذكر سقطاته وزلاته .

وشهدت بعد ذلك « اعترافات » Confessions جـان جـاك روســـو Jean Jacques Rousseau (١٧١٢ — ١٧٧٨) على قدر صاحبتها وجرأته في تصوير نفسه دون تحفظ . ثم توالت الاعترافات التي من اشهرها «اعترافات مدمن افيون انجليزى» The Confessions of an Englih Opiwn-eater لتوماس دى كوينسي Thomas de Quencey (١٨٧٥ — ١٨٥٩) ، واعترافات شـاب Cofessions of a young-man لجورج مور GeorgeMoore (١٨٥٢ — ١٩٣٣) ، وكلها كشفت عما ينبغي أن يتحلى به كاتبها من صدق ، ونزاهة ، وصراحة ، وكشف ما اكتنف حياته من أسرار .

السيرة الذاتية

كان للاعترافات فضل ظهور فن السيرة الذاتية، وازدهاره ، وتنوع الوانه . ويؤرخ « قـاموس اكسفورد » لنشوء عبارة « سيرة ذاتية » بعـــام ١٨٠٩ ، التي تطور معناها ليدل على « كتابـة انسان لتاريخه ، او قص حياة انسان بنفسه » ، وتتميز بان كاتبها هو صاحب السيرة ذاته ، ولذا تتضمن معلومات فيها جانب كبير من الصدق ، لان الشخصية الرئيسية في السيرة تظهر كشاهد على الاحداث التي تسجل ، ولا يستطيع ان يروى التجربة سوى من عاناها .

واقدم سيرة ذاتية في الادب الانجليزى اكتشفت عام ١٩٣٤ ، وعنوانها Book of Margery Kemp

لكاتبتها مارجرى كمب التى سجلتها في مطلع القرن الخامس عشر .

وبعض كتاب السير الذاتية يضمّنونها ماضيهم، بقصد التعرف على معتقداتهم الدينية ،وافكارهم السياسية ، وتقلباتهم العاطفية ، كما في « تاريخ حياتها » L'Histoina ce Ma vie «لجورج صاند» وبعضهم يفضون بخبراتهم الجنسية مثل «روسو» و « ستاندل » و « جيد » ، او يعرضون حياتهم من خلال تجربتهم الذاتية في التربية مثل هنرى آدامس وهيلين كيلر ، او اشواق صوفية كما عند كاردينال نيومان .

الوان من السير الذاتية

واستطاعت السيرة الذاتية ان تحتـــل مكانة «الجنس» من عدة « انواع » ادبية انبثقت عنها. منها « المذكرات » Memoirs التى يسجلها عادة شخص لعب دورا بارزا في مجرى الاحداث ، او كان له حظ متابعتها عن كثب ، ومعايشـة التاريخ في تحولاته . وكاتبها يقص تاريخ عصره من خلال رؤيته ، وهو يختلف عن المؤرخ الذى يتعامل مع الحقائق من وجهة نظر موضوعية ، ولذا فان كثيرا من المذكرات يكتبها جنرالات وساسة ، وما يقدمونه ليس تاريخا بقدر ما هو تبرير لاحداث سيئة يريدون التخلص من مسئوليتها ، ويؤكدون لانفسهم المنجزات التى تمت بنجاح . واسلوب المذكرات يختلف عن اسلوب كتابة التاريخ ، اذ الاخير يشمل فترةزمنيةمعينة تتتابع فيها الاحداث في حركة مستمرة ، بينما الاول اقرب الى اسلوب الرواية بما يتضمن من تسلية وغموض وعنف .

وفي القرن السابع عشر ظهرت مذكرات كتبتها نساء سجلن حياتهن من خلال عرضهن لســيرة انسان وثيق الصلة بهن ، او ارتبطن به في اهم مراحل حياتهن ، مثل مذكرات « لوسي ابسلى » Luoy Apsley ، عن حياة الكولونيل « هوتشيسون » ، ومذكرات مارجريت لوكاس Margret Lucas عن زوجهـا الماركيز وليم .

و « اليوميات » Journals لون من الوان السيرة الذاتية يكتبها صاحبها يوما بيوم حيث يدون ملاحظاته بالنظام الذى وقعت به الاحـداث التى شاهدها ، او كما رُويت له من شهود عيان. وهذا المنهج يعين الكاتب على الا ينسى الوقائع ، الا انه يفتقد المراجعة والتثبت والتمحيص مما كتب في حينه . وما تتضمنه اليوميات من احـداث وقعت ، واحاديث جرت ، وانطباعات شخصية وفكاهات تضفى على قراءتها متعة ، تتحقق بقدر ما ينأى كاتبها عن محاولة اكسابها القيمة التاريخية. وكاتبها يسجل اتجاهاته ازاء الاحداث التى تتلاحق بسرعة متزايدة . ومن اشهر اليوميات ، يوميات صمويل بيبس Samuel Pepys's Diary ويوميات ايفيلين John Evelyn's Diary اللتان تفيضان بمعلومات وتفاصيل دقيقة عن القرن السابع عشر. واليوميات التى كتبها «دستويفسكى» في جريدة المواطن(١٨٧٢) ، واستقلت اليوميات، ثم اصبحت مجلة شهرية يسجل فيها آراءه في الاحداث السياسية والاجتماعية ، ويروى خواطره حول كل ما يعن له من مواضيع .

وترتبط الرسائل بفن الســـــيرة الذاتيـــــة Autobiography ، اذ ان بعضها رسائل طويلة تمثل يوميات معينة مختارة من حياة كاتبها ، ومن الممكن ان يتوفر لها خصائص اليوميات الصادقة كما في اعمال « بلزاك » Balzac في « الغريب » L'Etrangere ، واحيانا تكون الرسائل سجل احداث كما في رسائل هوراس وتبول Horace Walpole ، وقد تجيء الرسائل تعبيرا عن اتجاه كاتبها نحو ما يدور في مجتمعه من امــور لا يرضى عنها ، وكفاحه لارساء قيم اخلاقية كما في رسائل لورد سيشترفيلد . ويطلق الاوربيون على هذا النوع من الادب كلمة Letters ، اى الرسائل ، وكان الادباء يتراسلون وتحمل رسائلهم افكارا علمية وانفعالات وجدانية ، وكثير مـن العادات والتقاليد والرسائل التى يتبادلهـــــا الاصدقاء والمحبون تكتب عادة تحت تاثير الانفعالات، والعواطف الجياشة العنيفة تنطوى على قدر كبير من كشف حقائق النفس ودخائلها العاطفية دون مواربة ، وقد يترجم بعض الادباء لحياتهم في قصص يتفاوت نصيب الخيال فيها مثل « ديفيد كوبرفيلد » لشارلس ديكنز ، او يتناول الاديب بعض جوانب حياته لتكون ركائز اساسية كما في اغلب اعمال « سومرست موم » .

خصائص السير الذاتية

ومهما تنوعت اشكال السير الذاتية والوانها ،

فان القارىء يتناولها ليتعرف على كاتبها ، وهو يكشف خبايا نفسه ، ويعرض لنشأته ، وتربيته ، واطوار حياته ، وما اكتنفها من خبرات وتجارب، وصادفه من مواقف ، والظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى لازمت حياته .

وذلك يتحقق عندما يكون عرض الكاتب متسما بالصراحة والشجاعة التى تمكنه أن يخرج عن ذاته ، ويقف من نفسه موقفا موضوعيا ، لا يخشى مواجهة حقائق حياته مهما علت أو صغرت ، ولذا تفاوتت السير الذاتيةفي حظها من هذه الخصائص. والكاتب عندما يصدق في سرد سيرته ، واستبطان اعماقه ، فانه يعبر عن شعوره بذاتيته ، وفرديته، اى صورته الشخصية كما تبدو في مرآة الذات ، وبعرضه نفسه ملتحما مع الآخرين ، تتعرف شخصيته كما تبدو في نظر المشاهد لها من الخارج ، اى صورته منعكسة في مرآة الغير . والسير الذاتية كشف عن الشخصية اثناء عملية الصراع التى تقوم بين شعور الكاتب بذاته وموقف المجتمع منه ، ومدى خضوع احد الطرفين للاخر . وتكمل الصورة عندما تتسم بالصراحة، والشمول، الذى يبرز الصفات الجسمية والعقلية (المعرفية) والمزاجية ، والخلقية ، بما يتولد عن هذهالصفات من افكار وميول واذواق وعقائد ودوافع ومشاعر وقدرات وعادات وعواطف واتجاهات وغيرها .

السير الذاتية فى تراثنا

وقد اطلع العرب قديما على بعض السير الذاتية في لغتها الاجنبية وترجموها ، وابرزها ، ما كتبه الفيلسوف الطبيب اليوناني جالينوس (١٣٠ – ٢٠٠م) وترجمه حنين بن اسحق (٢٦٠هـ) الذى قلده في سيرته وتبعه محمد بن زكريا الرازى (٣١٣هـ) ثم غزر انتاج الفلاسفة والعلماء والادباء والرحالة والصوفية والساسة في تسجيلهم سيرتهم وابراز ما سلكوه في تربيتهم ، ونشاتهم وسلوكهم، وما صادفوه من محن ، وما شاهدوه من أحداث ، وتركوه من مصنفات . وكانت معظم السير الذاتية يلحقها الكاتب بمؤلفاته ، فهي لم توضع مستقلة اصلا ، بل أجزاء من مؤلفات ، ينقصها غوص الكاتب في اعماق ذاته ، وذكره الاحداث التي وقعت في حياته وكانت معالم بارزة في تكوين شخصيته، والتصريحبالزلات والسقطات والدوافع التي كانت كامنة وراءها ، ورسم صورة للعصر الذى عاش فيه بكل احواله وملابساته في صدق وموضوعية .

ولا يستثنى من ذلك الا « المنقذ من الضلال » لأبى حامد الغزالى الذى يعد سيرة ذاتية عقلية ، كتبتمنفصلة ، تركز على الجانب الفكرى فيحياته. وما قدمهعبد الرحمن بنخلدون (٧٣٢هـ – ٨٠٨هـ) (١٣٣٢ – ١٤٠٦م) في سيرته الذاتية « التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا » حيث يعد بهذا العمل اول كاتب عربي كتب عن نفسه ترجمة ذاتية مستفيضة تحدث فيها عن تفاصيل ما جرى له ، واحاط به من حوادث منذ نشأته الى قبيل وفاته بأحد عشر شهرا (ذى القعدة ٨٠٧هـ) فاتسمت بالاحاطة والشمول والاستيعاب اذ لم يترك امرا أتاه ، او وقع له ، الا سجله ، حتى الامور التي يحرص الناس عادة على كتمانها . وقد كان « التعريف » في اول الامر تذييلا لكتاب « العبر وديوان المبتدأ والخبر » ، فلما تفطن الى هذا الفن الادبي اعاد كتابه « التعريف » في نسخة مستقلة اضاف اليها ونقح فيها ، واستقلت عن العبر .

سيرة « الشادياق »

ثم لا نكاد نلتقي بهذا اللون من الفن الا على حال من الندرة حتى عام ١٨٥٥م ، اذ ظهر كتاب « الساق على الساق فيما هو الفارياق » لاحمد فارس الشادياق (١٨٠٥ – ١٨٨٧) الذى طبع في فرنسا وترجم عنوانه بالفرنسية الى « حياة ومغامرات الفارياق » ، وتضمن فصلا بعنوان « في اثارة رياح » يعرض لحياته منذ طفولته ، حتى تفتح ملكاته العقلية واهتماماته اللغوية ، ومشاهداته في البلاد التي زارها وخبراته في دنيا المرأة ، وان غلب على الكتاب ابراز غرائب اللغة، الا انه لا يمكن اغفال صراحته في سرد سيرته . وفي عام ١٨٨٨ ظهر كتاب «الخطط التوفيقية الجديدة» لعلى مبارك (١٨٢٤ – ١٨٩٣) الذى اشتمل على تراجم أعلام البلاد التى ذكرها ، وخص حياته فيه بستين صفحة لعرض نشأته وتعليمه ووظائفه واصلاحاته . وفي مطلع القرنالعشرين شرع الأستاذ الامام محمد عبده (١٨٤٩ – ١٩٠٥) في كتابة سيرته الذاتية تلبية لرغبة «ويلفرد بلنت» والسيد رشيد رضا ، قبل اشتداد مرضه عليه ووفاته

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فلم يكمل الا فصلا عنوانه .. « أهلى ـ بيئته وبيئته » عرض لحال أسرته وبيئته وأثر تربيته الأولى فيه . وفي العشرينات من هذا القرن قدم الأديب المفكر السورى محمد كرد على (١٨٧١ ـ ١٩٥٤) « خطط الشام » (١٩٢٥) خص فيه حياته بصفحات تضمنت نشأته وتعليمه واهتماماته بالدعوة الى الاصلاح الاجتماعى ومشاهداته في رحلاته .

السير الذاتية بين الصراحة والمواربة

وأسباب قلة الاقبال على تسجيل أدبائنا لسيرهم الذاتية ، انها تقتضي الجهر بالخبيء في حياة كاتبها ، وافشاء ما يعده من أسرار ينبغي أن تظل طى الكتمان ، ولعل محمود تيمور تجمل أسباب عدم ازدهار هذا الفن الأدبى بأشكاله ، وبمفهومه الحديث عندنا ، حينما يقول : « نحن الشرقيين نحيا في دنيانا هذه ، وعلى اخلاقنا وسلوكنا قناع غليظ ، قلما نقول ما نعتقد ، وقلما نصارح بما نجد ، وقلما نعبر عما تطويه السرائر .. كلنا متستر يهاجي ويوارب ، ويظهر على غير حقيقته .. منا من يتخذ مسوح الاخيار الزهاد ، ويبدو في سمت المثاليين الأبرار ، وربما كتم أمر نفسه عن نفسه خداعا عن نفسه لنفسه ، وفرارا بوجهه عن وجهه ، فنحن أمام ضعفنا الانسانى ضعفاء عن أن نعترف به ، نجاهد في أن نظهر في ثوب البراءة والطهر ، على رؤوسنا أكاليل من بطولة الفضيلة لكى نستطيع أن نلائم ذلك المجتمع المنافق الكذوب الذى نعيش فيه » .

وربما كان رأى بعض أدبائنا في « الاعترافات » كاشفا لنا رأيهم في السيرة الذاتية عموما لما تنطوى عليه من كشف دخائل النفوس ، يقول عبد الرحمن شكرى : « ليس فريضة على صاحب الاعترافات ان يذكر كل نقائصه ، هل فعل ذلك « روسو » ، أو « جيني » أو « شاتوبريان » ؟ ومهما عظم نصيب صاحب الاعترافات من الصراحة فلا بد أن يكون عنده من الجبن والحزم واحترام النفس ما يغريه باخفاء كثير من نقائصه ومعائبه». أما أحمد أمين فيقول : « اعتاد الكتاب أن يقصروا الاعترافات على المسائل الجنسية التى اعتاد الانسان أن يُسرها ولا يجهر بها الا لخواص أصدقائه ، ولعل المسئول عن حصر الكلمة بهذا المعنى « جان جاك روسو » وأمثاله ممن فيدوا هذه الاعترافات ، والقسس الذين يصغون الى هذه الاعترافات . أما الكلمة نفسها فواسعة شاملة تشمل هذا النوع وتشمل غيره من الفضائل التى اكتسبها الانسان في حياته بعنف ومشقة » . ويكاد يتفق رأى عباس محمود العقاد مع أحمد أمين حيث يقول : « لن يكون الاعتراف اعترافا في رأى بعضهم الا اذا كان اعترافا بأمر يغلب على الناس انكاره وكتمانه ، فلا يفهمون من الاعتراف الا أنه اعلان لخبيئة في النفس تشين صاحبها ، وتدعو الى اخفائها » . ومع ذلك فان أدبائنا قدموا لفن السيرة الذاتية ما يستأهل عرضه .

عبد الرحمن شكرى سيرة ذاتية رائدة

ووقفة عند أهم السير الذاتية التى أثرت هذا الفن في أدبنا الحديث ، وتفرد بعضها بخصائص مميزة ، تبين لنا فضل أدبائنا في هذا المجال .

فقد نشر عبد الرحمن شكرى (١٨٨٦ ـ ١٩٥٨) في « الجريدة » ما بين عامى ١٩٠٩ و١٩١٣ سلسلة مقالات عرض فيها لحياة انسان في مختلف أطواره، ورمز اليه بـ « م.ن » ثم جمعها في كتاب طبعه في الاسكندرية عام ١٩١٦ ، وأسماه « كتاب الاعترافات .. وهو قصة نفس » أجمع النقاد على أنها اعترافات حيث لا يمارى من درس دواوينه، ومؤلفاته ، وعرفه عن قرب أنها له . وتتميز بأنه عُني باستبطان ذاته ، واحتفاله بكشف طواياه وخفايا نفسه ، أكثر من عرضه للظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى في ظلها تشكلت شخصيته وتأثرت.وتكاد الاعترافات ـ أو المذكرات كما يطلق عليها أحيانا ـ أن تكون مجموعة آراء وأفكار تعبر عن رأى صاحبها في الحياة والناس . وفضله الرائد في فن السيرة الذاتية أنه عرف سمات هذا الفن كما تطورت في الأدب الغربى وتفطن الى ما يعتمل في أعماق النفس ، وكشف عن قيمه التى اعتنقها ، وصراعه مع المجتمع ، فتميزت بالأصالة .

طه حسين

وحينما بدأ الدكتور طه حسين (١٨٨٩) نشر الجزء الأول من « الأيام » بمجلة « الهلال » في

ديسمبر عام ١٩٢٦ ، شد اهتمام القراء الى سيرته الذاتية ، ثم نشر الجزء الثاني في أغسطس عام ١٩٣٩ ، وبهذين الجزءين (املاهما في فرنسا ، الأول في ثمانية أيام ، والثاني في تسعة أيام) احتل أدب السيرة الذاتية المكانة القمين بها بين فنون الأدب العربي الحديث . ثم كتب « لآخر ساعة » عام ١٩٥٤ عشرين فصلا عن فترة من حياته تمتد من ديسمبر ١٩٠٩ م الى فبراير ١٩٦٢ م، وجمعها في كتابه « مذكرات طه حسين » الذي يعد تتمة للايام . واستطاع د. طه حسين أن يسجل في صدق وصراحة ما صادفه من أحداث شكلت حياته ، وأبان عن قدرة بيانية وبلاغية في وصفه للبيئة التي عاشها ، ولذا كان رائدا في صراحته اذ يتناول سيرته .

وابراهيم عبد القادر المازني (١٨٨٩ ــ ١٩٤٩) عرف عنه ولعه بالحديث عن نفسه ، فقد وجد في كتابة القصة والمقالة مجالا ليعرض ما يميل الى عرضه عن شخصيته ، ويستلهم أحداث حياته . ومن مجموعة قصصه القصيرة وروايته ، بالاضافة الى بعض مقالاته الساخرة يمكن أن نقف على مقومات شخصيته ، والبيئة التي نشأ فيها ، وانعكاس المجتمع بقيمه وتطوراته على نفسه ، وموقفه من الأمور التي كانت تقع حوله ، و في عام ١٩٦١ جمعت سلسلة مقالات نشرها في « آخر ساعة » لتكون سيرته الذاتية تحت عنوان « قصة حياة » . وقد استطاع المازني أن يستغل تجاربه في الحياة ومع الناس ، وآلامه وآماله ، ويسبر أغوار نفسه ، دون أن يغفل نزواته ، فرسم صورة قلمية تفيض بنبض حياته ، حتى يكاد ألا يدع جانبا من سيرته الا عرضه ، فسجل دروسها وعبرها ، وكشف الحق والباطل فيها ، بقدر ما تراءت له ، فاتسم انتاجه في فن السيرة الذاتية بالخصوبة والتنوع .

أما توفيق الحكيم (١٩٠٢) فالمصارحة وكشف طوايا النفس ، وجعل الذات محورا لما ينسج من نتاج أدبي ، أبرز خصائص أعماله التي قدمها في باكورة مصنفاته الأدبية . اذ كانت محاولته تأكيد ذاته ، وعرضه ما عاناه من جهد ، وما لاقاه من صعوبات ، ومجابهة العوائق التي كادت أن تحول بينه وبين تحقيق ملكاته وهو يشق طريقه في عالم الفكر والأدب ، من العوامل التي دعته الى البحث عن الأشكال الأدبية المتنوعة التي يتخذها أدباء الغرب قالبا لنقل ما يريدون من واقع حياتهم . ولذا يقدم « عودة الروح » (كتبها عام ١٩٢٧ ونشرها عام ١٩٣٣) مسجلا جانبا من سيرته الذاتية في طفولته وصباه في اطار روائي ، ليعرض الظروف التي نشأ في ظلها وأرهفت احساسه ، وأثبتت في أعماقه مشاعر الفنان اليقظ لكل ما يدور حوله ، المتفطن لمتناقضات مجتمعه على الرغم من حداثة سنه ، والمنطوي رقة احساس لمعاني الخير والجمال فيما يحيطه. ثم يعود الحكيم الى حياته في سيرته الذاتية « سجن العمر » ليفسر ما هو موروث ، وما هو مكسوب في طباعه حتى يعطي في النهاية صورة صريحة واضحة عن حياته .

وسلامة موسى

ويقدم سلامة موسى (١٨٨٧ ــ ١٩٥٨) في « تربية سلامة موسى » (١٩٤٧) صورة لسيرته من خلال تربيته الذاتية يحيط فيها القارىء بكافة أحداث حياته ، حيث يفضي بكوامن نفسه ، ويبين أثر العالم من حوله في اتجاهه وأفكاره ، بأناسه وأحداثه ، وكيف خطط لنفسه منهجا في التثقيف الذاتي ، يمكن أن يفيد القارىء في تربيته.

سيَرٌ أخرى

وذكرنا لهذه السير الذاتية الرائدة وكتابها ، لا يعني اغفالنا لقيمة سير ذاتية أخرى أمثال « حياتي » لأحمد أمين (١٨٨٧ ــ ١٩٥٤) وأنا و « حياة قلم » لعباس محمود العقاد (١٨٨٩ ــ ١٩٦٤) أو ما قدمه أمين الريحاني (١٨٧٦ ــ ١٩٤٠) في كتابه « الريحانيات » حيث صور طفولته ، ثم حياته في قصته « خالد » ، ولكننا اكتفينا بالسير الذاتية التي تفردت بخصائص مهدت السبيل ليأخذ فن السيرة الذاتية مكانه بين فنون الأدب العربي . كما أن هذه السير في جملتها تستأهل الدراسة والتأمل ، واستخراج ما تنطوي عليه من دروس وعبر ، وامارات تكشف لنا عن شخصية كاتبها وتقرب صورته للقارىء . ■■

بورسعيد ــ علي بركات





بقلم : نعيم عطيّة

فى مقال سابق(1) عن السيريالية استعرضنا الحركة التدميرية التى بدأت نتيجة لخيبة الأمل التى استحوذت على الانسان فى أعقاب الحرب العالمية الأولى . هذه الحركة التدميرية التى أسميت بالدادية أثبتت أن الفن لا يمكن أن يقتصر على السلبية بل لابد أن ينتقل الى الايجابية البناءة . وهذا ما جعل السيريالية تقوم على خرائب الدادية وقد تحدثنا فى مقالنا السابق عن أهداف السيريالية ومراميها . ونمضى فى هذا المقال مع السيريالية فنتحدث عن ثلاثة من روادها وسبعة من مصوريها .

يعتبر انتاج الرواد الثلاثة أوديلون ريدون ومارك شاجال وجيورجيودى كيريكو بمثابة دقات الطبول المعلنة عن قدوم السيريالية الحديثة .

● **أوديلون ريدون :**

ولد أوديلون ريدون عام ١٨٤٠ ومات عام ١٩١٦ وعاصر الانطباعيين الكبار دون أن يجرفه تيارهم . وتزخر لوحات ريدون ورسومه بخصيصة سحرية ذات عمق كبير وتهمس بعالم غير منظور أكثر حقيقية من العالم المنظور وبأشياء غير ملموسة ولكنها أكثر التصاقا بنا من انفاسنا ذاتها . وقد كتب ريدون الى صديق يقول له : ان الطبيعة المتقبلة على ما هى عليه فى أول الأمر ثم المطورة بعد ذلك هى مصدر الهامه وان أفضل انتاجه وليد هذه الخطوة المطورة . وقرر أن أصالته انما تتمثل فى أنه جعل مخلوقات غير بشرية تعيش تبعا لقوانين بشرية . واذا كان قد تأخر الاعتراف بفن ريدون فان أهميته لم تبد على نطاق واسع الا عندما طلعت شمس السيريالية .

وقد نهج المصور جيمس انسور الذى مات عام ١٩٤٩ نهج ريدون أيضا . وقد بدأ أنسور انطباعيا الى أن اكتشف عام ١٨٨٠ فى الأقنعة وسيلة فذة للتعبير عن عالم خيالى وقمة شامخة من قمم التهكم .

● **مارك شاجال :**

ولد مارك شاجال عام ١٨٨٧ فى قرية فيتبيك بروسيا . وهو ابن بائع سمك . ودرس التصوير فى ظروف من الفقر المدقع بمدرسة للفنون الجميلة بسان بيترسبورج ثم ارسل فى بعثة فنية الى باريس وهناك أقام فى أحد البيوت القديمة وصادق من الشعراء أبو لينير وماكس جاكوب وسنداراريس ، ومن المصورين لافرينيه وديلونى وموديليانى . وفى عام ١٩١٤ أرسل مائتين من لوحاته الى برلين حيث أقيم معرض لأعماله . وبعد بضعة أسابيع شد ترحاله ليرى معرضه ثم يمضى الى فيتبيك ليتزوج خطيبته بيللا . وأعلنت الحرب العالمية الأولى ولكنه تمكن من أن يرى معرضه وان يتزوج بيللا الجميلة وفى عام ١٩٢٢ غادر شاجال روسيا كما غادرها كاندينسكى ثم أقام فى بولندا أربعة أعوام وقد تأثر منذ عام ١٩٣٥ بالجو التشاؤمى الذى خيم على العالم قبيل الحرب العالمية الثانية فأدخل عناصر درامية فى تصاويره . وفى عام ١٩٤١ دعاه متحف الفن الحديث بنيويورك الى الولايات المتحدة وعاش فيها وفى المكسيك حتى عام ١٩٤٧ . وفى عام ١٩٤٤ ماتت زوجته بيللا فعادت تظهر فى أعماله ذكريات الماضى معها . وانجز لوحته الكبيرة « من حولها » التى بدأها عام ١٩٣٧ جامعا حول ذكرى عزيزته كل الموضوعات الحبيبة الى قلبه . وفى عام ١٩٤٥ قام بعمل الديكور والملابس لباليه « عصفور النار »

(1) « المجلة » العدد ٧١ ص ٢٧ .

لسترافينسكى . وفى عام ١٩٤٨ نشر رسومه المستوحاة من رواية جوجول « الارواح الميتة » وفى عام ١٩٥٢ نشر رسومه المستوحاة من حكايات لافونتين التى كان قد رسمها عام ١٩٢٧ . ومن أمريكا عاد الى باريس . ثم اقام فى جنوب فرنسا .

والى جانب لوحاته التى تعكس تنبؤه بالدمار المحدق بأوروبا فان لوحاته الأخرى عبارة عن ذكريات طفولته فى قريته وشبابه فى باريس وحبه الكبير لبيللا . والواقع أن ما من حب بين رجل وامراة احتفى به بمثل ما احتفى به ذلك الحب الذى ربط بين قلبى شاجال وزوجته الملهمة . ولعل لوحته التى يصور فيها حبيبين فى باقة كبيرة من الزهور هى لوحة لا تنسى . وكذلك لوحته التى يصور فيها نفسه وبيللا فى بيتها وقد انحنى يقبلها ولفرط سعادتهما ونشوتهما لا تلامس اقدامهما الأرض . حقا ، ان شاجال البسيط ما كان فى حاجة الى فرويد لكى يستكشف عقله الباطن . وفى لوحاته الزاخرة بالألوان تتدفق امواج الحياة والموت والماضى والمستقبل والواقع والخيال . وهذه سيرياليه حقة نابعة عن تداخل حالتين متباينتين ، الحلم والحقيقة . وهذا ما جعل اندريه بريتون فى عام ١٩٤١ عند تقصيه عن رواد السيريالية يتمسك بأن انتاج شاجال منذ عام ١٩١١ قد حطم اسوار الطبيعة المحاصرة لنا . ان لوحاته رؤيا خالصة نابعة عن عالم داخلى فريد نوعه . ولا تعترف مخلوقاته بقانون الجاذبية قط . ولما كان الحاضر متصلا بالماضى والمستقبل فقد اتجهت الجزئيات فى لوحاته عدة اتجاهات داخل اطار واحد وكل من تفاصيلها تحتفظ باستقلالها الكامل . والوانه ليست الوانا واقعية بحال . فهو يصور بقرة مثلا بلون ازرق وليس فى الوجود بقرة ذات لون ازرق . وانما الوانه تعبيرات عن حالاته العاطفية والنفسية .

● **جورجيودى كيريكو :**

ربما كان الصق رواد السيريالية بها هو « جورجيو دى كيريكو » الذى يرجع اليه الفضل فى ابتداع « التصوير الميتافيزيقى » وقد كان تطوره الفنى جد سريع حتى انه كان قد سبق الى السيريالية التى رحبت به استاذا ورائدا لها ودعته الى المشاركة فى معرضها الأول .

« وجورجيو دى كيريكو » مصور ايطالى ولد فى فولوس باليونان عام ١٨٨٨ . وكان أبوه صقليا وفد الى اليونان ليعمل مهندسا . وبدأ «جورجيو» يدرس الهندسة بأثينا ولكنه سرعان ما انصرف الى التصوير . وفى عام ١٩٠٦ رحل الى ميونيخ منجذبا بالرومانسيين الألمان «وبارونولد بوكلين» على الأخص وخلال اقامته بميونيخ قرأ نيتشة وشوبنهاور . واشترك فى المساجلات حول التعبيرية والوحشية والتكعيبية والمستقبلية مع كاندينسكى وغيره من اعضاء جماعة « الفارس الأزرق » على أن كيريكو بقى خارجا عن طوفان هذه المذاهب ، وان كان مثل رفاقه المصورين الشبان فى ذلك الحين قد ساهم فى البحث عن فن ذاتى . وعندما انجز دراسته الفنية عام ١٩٠٩ رحل الى ايطاليا . وقد بهرته تورينو بعمارتها ذات الخطوط المستقيمة وبتماثيلها التى تبزغ فوق هامات المارة . وتبدو كما لو كانت مخلوقات وافدة من عالم آخر تشارك البشر حياتهم وفى عام ١٩١٠ انتقل كيريكو الى فلورنسة حيث صور أولى لوحاته المميزة . ومن هذه اللوحات لوحته « لغز امسية من امسيات الخريف » ولوحته « لغز الوصول » حيث نرى شخصين حزينين غامضين يفترقان الى جوار مبنى ابيض أمام جدار ارتفع من ورائه شراع مركب مستتر .

ومن لوحات كيريكو فى هذه الحقبة ايضا لوحته « لغز الزمن » وهى تمثل جدارا عاليا ذا نوافذ متراصة . وقد توسطت اعلى هذا الجدار الفريب ساعة مستديرة ، فى حين وقف فى الفناء أمام الحائط رجل امتد ظله على الأرض وعند قدميه بئر مربع . ويتضاءل هذا الانسان ازاء ذلك الجدار الذى تطل نوافذه على جانب آخر غير مرئى . واللوحة بألوانها الفاترة ، الأخضر والرمادى والأصفر ، وبابعادها الدقيقة تبعث فينا احساسا بالضيق والكرب والقلق دون أن نفهم كنه ذلك . ونحس ذات الأحاسيس ايضا ازاء لوحاته « لغز الطريق » و « تأملات الصباح » و «ميدان ايطالى» و «الحنين الى اللانهائية » .

وفى عام ١٩١١ وصل كيريكو الى باريس حيث لفتت لوحاته انظار الشاعر ابو لينير الذى أعلن أن كيريكو اكثر فنانى عصره اثارة للدهشة . وصور كيريكو صديقه ابو لينير وقد اخترقت جمجمته رصاصة متنبئا بذلك بالصورة التى سيموت عليها .

وقد انتج كيريكو اكثر لوحاته التى تعتبر الطريق الى السيريالية اثناء سنوات الافلاس والوحدة فى باريس ، وكانت لوحات عن ميادين خاوية تسبح فى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

حر الصيف او فى ضياء الفســـق الذى يلقى على الاشياء ظلاله الممتدة ، واشخاص ضائعين فى اماكن يخيم عليها صمت مثير للتشاؤم ، وجدران مقوسة تمتد لتخرج من اللوحة الى اللانهائية ، وتماثيـــل مهشمة على طرقات تصعد الى لا مكان ، وبقـــايا ماض سحيق تختلط بمداخن مصانع حديثـــة ، وقطارات تمضى بطيئة تنفث دخانها فى الهـــواء مقلقة صمت التماثيل القديمـــة الفارقـــة فى سباتها .

وعند نشوب الحرب العالمية الأولى جند كيريكو والتقى فى عام ١٩١٥ فى فيرارا بالمصور «كارلوكارا» وقد كانت عمارة هذه المدينة بميادينها وطرقاتهـــا الرحيبة الناصعة البياض المهجورة اماكن ملائمـــة لاطلاق العنان للخيالات .

ولقد ظلت لوحات كيريكو عدة سنوات مجهولـة مهملة ولكنها اخذت تلفت الأنظار اليها عقب الحرب العالمية الأولى . وفى عام ١٩٢٤ انضم كيريـكو الى اندريه بريتون ورفاقه فى اعلان مولد السيريالية . وفى عام ١٩٢٩ كتب رواية على نمط الحلم بعنوان « هيبدوميروس » تعكس روعة رؤاه القديمـــة . على انه ما لبث بعد عام ١٩٣٠ أن ارتـــد ارتدادا عنيفا ومباغتا متنكرا لكل ماضيه ، متنصلا من كل انتاجه الأول متبرئا من اصدقائه القدامى .

وقد كتب كيريكو وهو فى باريس يقول :

« من حولى المصورون المحدثون يصنعون تهريجا غبيا وسط صيغ بالية ومناهج عقيمة بينما انا وحدى فى مرسمى الموحش فى مونبرناس بدات فى تعقب المعالم الاولى لفن اكثر كمالاواكثرعمقا واكثر تماسكا واكثر ميتافيزيقية » .

وما كان يمكن أن يوضح هدف التصـــوير الميتافيزيقى افضـل ما توضـحه هذه العبـــارة لكيريكو ذاته :

« نحن الذين نعرف علامات الابجدية الميتافيزيقية ندرك مدى الفرح ومدى الاسى الكامنين تحت باكية من البواكى او عند منحنى طريق او خلف حيطان غرفة او داخل صندوق »

والمنظور بالنسبة لكيريكو ليس بحثا عن الخط المثالى الذى يجب ان تسير فيه الرؤيا بل نقلـــه زلقة حادة تؤدى مباشرة الى ما هو غير متوقـــع . ولناخذ على سبيل المثال واحدة من أكثر لوحـــات كيريكو تعبيرا عن طابع فنه وهى لوحة « العرائس المقلقات » التى صورها عـــام ١٩١٦ . ففى هذه اللوحة نرى العالم الواقعى هو احد ميادين فيرارا لكن الدمى الجالسة هناك هى شخصيات وافدة من مدينة قديمة غامضة . ومن شأنها أن تحـــكم الروابط بيـــن العالم الواقعى وعالم غيـر واقعى ، خالقة بوجودها غير المتوقع احساسا بانتظار مأساة على وشك أن تنفجر

ومن الطريف أن نلاحظ أن المدرسة الميتافيزيقية قد طعمت خيالاتها بمســـــتخلصات تكنيكية من الحقب القديمة فى تاريخ التصوير ، وعلى الأخص ذلكالصفاء البلورى والأبعاد الحسابية الدقيقـــة المستقاة من أعمال « باولو اوتشـــيللو » . على أن الميتافيزيقية قد اســـتخدمت هذه الأســـاليب التكنيكية لاثارة احساس بالدهشة اكثر من مجـــرد معالجة تجربة بصرية جلية .

وتنم اللوحات الميتافيزيقية عن احساس مدهش بالاماكن ناجم عن التذكر أكثر من كونه تجربة بصرية مباشرة . وينتشر الصمت فى انتظار الصرخة التى تمزقه . ومن حول العمائر الباردة والأشـــخاص المجهولين نحس بالجو مشحونا بالغموض والتوتـر والأشياء التى يصورها كيريكومنتماثيل «مانيكانات Mannequins وقفازات جلدية وبسكويت جاف واسماك تصور مجردة من ذاتيتها وتكاد تفقـــد معانيها العادية وتدخل فى روابط غير مألوفة ممـــا يخلق امكانيات غير محدودة من الغمـــــوض والحيرة .

ان لوحات كيريكو من اشهر لوحات القـــرن العشرين وتحكى تصاويره عن الميادين القديمـــة الساكنة شيئا عن الانسان الحديث ومأساته .

اشهر المصورين السيرياليين

http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد ان تحدثنا عن السيريالية كحـركة فنيـة وعن بعض الرواد ذوى الميول الســـيريالية نمضى فنتحدث حديثا خاصا عن أشـــهر المصـــورين السيرياليين .

● **سالفادور دالى :**

سالفادور دالى مصور اسبانى ولد فى اقليـــم قطالونيا عام ١٩٠٤ . وكان ابوه موثقا ببلدة كاداكية وما زالت مناظر هذه القرية البحرية مصدر الهام لدالى . وبعد ان مر هذا الفنان مرورا عاصـــفا بمدارس فيجويراس مسقط راسه رحل الى مدريد حيث دخل اكاديمية الفنون الجميلة . وبكل يسر واقتناع استوعب التعاليم الأكاديميـــة التى كان يلقنها المصور العجوز مورينو كاربونيرو . على انه مضى يغذى فكره ايضا بمؤلفات فرويـــد وبكتب الفلسفة التى قرر انها الوحيدة التى كانت قـــادرة على تحريك اشجانه الى حد البكاء احيـــانا . ومن خلال المجلات الفنية اهتم بالتكعيبية والمســـتقبلية

كما اهتم على الأخص بالتصوير الميتافيزيقى الذى بدا له مثله الأعلى . وكانت ذاكرة دالى زاخـــرة بصور دقيقة واضحة المعالم . الا انه لم يكن يريد الوقوف بفنه عند حد الواقع . ولذلك فقد دفـــع الواقع بمهارة ودهاء الى شىء أبعد . وقـــد كانت اللوحات التى بكر بعرضها فى برشلونة عـــام ١٩٢٥ وفى مدريد عام ١٩٢٦ تقوم على الغرابة والتضاد . وبعد مرحلة قصيرة من التأثر بالتكعيبية حاول ان يوفق فيها بين تكعيبية جوانجرى وبين ميتافيزيقية «كيريكو» و «كارا» وبين افضل مافى أساليب الماضى الكلاسيكية تجلى عالمه الخاص بكل وضوح : مناظر بعيدة عن خلجان بحرية وضاءة مرئية من خـــلال نوافذ عالية تحيط بها اطارات قاتمة وتطل منهـــا نساء بدت ظهورهن فى المقدمة .

وبرغم روعة هذه المرحلة من انتاج دالى فان طبيعته الانفعالية القلقة لم تكن ترضى بالوقوف عندهـــا . فقام برحلة الى باريس فى سيارة اجرة حتى يلتقى بمواطنـــه بيكاســـو . وهناك توطدت صلاته بالسيرياليين ورسم لوحته المشهورة « الدم أشهى مذاقا من العسل » ونشر فى عام ١٩٢٨ كتابـــا جريئا ودعا رفاقه السيرياليين الى بلدته الاسبانية ونظم معرضا ناجحا واختطف « جالا » الجميلة من زوجها الشاعر « بول الوار » وتزوجها . وباعتباره وافدا جديدا الى الجماعة السيريالية كان مفعمـــا بالحماس متأهبا للصراع متعصبا للمذهب ومؤمنـــا به ايمانا مفرطا .

وقد استخدم دالى صيغا زاخرة بالمعـــانى الفلسفية شيد بها اسلوبا جديدا للخـلق الفنى . وقد وصف دالى أسلوبه هذا بأنه « نشاط مهووس تنديدى متهور جائر » . وذلك بالمبالغـــة فى اثارة العقل بغية خلق نموذج دائم محموم يجعل الأشياء الغريبة بعضها عن بعض تلتقى التقاء عرضيا . وقد عرف دالى جيدا كيف يستخدم تجـــاربه البصرية وتفسيرات الذاكرة والانحرافات العقلية التى التقى بها فى دراسته الواعية لصور الخلل النفسى . وكان يقول :

« ان المرء فى خلال استغراقه فى الاعجاب بشىء من الممكن أن يدخل عالما آخر . والفنان عندما يقف أمام موضوع خارجى يجد نفسه منقادا الى وصف ما لهذا الموضوع من نفوذ وسيطرة عليه »

وهو بتصويره لهذا الموضوع يطلق فى آن واحد سراح عقله الباطن ويحرر الموضوع من معنـــاه المتعارف عليه بادخاله فى عالمه الذاتى الخاص . وقد اظهر دالى رغبته وبراعته فى استيعاب الواقع ثـــم المضى الى ما وراءه فى عملية واحدة . ويتخذ احيانا اساسا لعمله كائنات واقعية بحتة ثم يمضى فى نفخ ريح غريبة من التحلل والتلف فى هذه الكائنـــات فتبدو كما لو كانت قد ذابت كالساعات المنصهرة فى لوحته الشهيرة « الحاح الذاكرة » التى رسمها عام ١٩٣١ أو تآكلت كجسد الجواد فى تلك اللوحة ذاتها او يضع بعض الحشرات المعبرة عن مرحـــلة تعفن الحياة . وهكذا يتحول الموضوع الى معـــان جديدة بعيدة عن معانيه الأولى وتضحى الصـــورة الواقعية صورة اخرى تجد جذورها فى الواقـــع ولكنها تمتد الى عالم آخر . على ان دالى ما لبث أن تأثر بفن عصر النهضة فى ايطاليا ما بين عامى ٣٧ و١٩٣٨ وعاد الى الكلاسيكية مما أثار نقمة أصدقائه السيرياليين عليه . وقد انتقده بريتون فى ذلك مر النقد ونعت أسلوبه الجديد هذا بأنه أكاديمى مفرط فى الرجعية .

وعند ما رحل دالى الى الولايات المتحدة عـــام ١٩٤٠ واقام بها لقى نجاحا باهرا . وتأثر بفنـــه مصممو الأزياء ورسامو الاعلانات . ومضى يعالـــج موضوعات دينية ويعطى نماذجه تفسيرا ذاتيـــا كلوحته الممثلة المشهورة ماى وست التى صـــور وجهها كخشبة مسرح وجدائل شعرها كستار له ، ولوحة هيلينا روبنشتين التى صورها كجزء من جبل صخرى وسط بحيرة أسطورية ساكنة الموج .

وليس دالى الرجل باقل غموضـــا من دالى المصور ، رغم انه كان سخيا فى الكشف عن أسرار حياته فى كتابيه « حياة سالفادور دالى الخفيـــة » و « خمسون سرا من اسرار فن الســـحر » حيث تزخر صفحاتهما الى جانب ادعاءاته الفلســـفية بكثير من الأسرار الشخصية التى يحلو له أن يميط اللثام عنها .

وقد وضع دالى على وجهه اقنعة عديدة حتى صار من المتعذر الكشف عن شخصيته الحقة عـــلى ان من الممكن على أى حال أن نتبين كثيرا من عناصر الاصالة فى مزاجه وفنه . ونجد ذلك على الأخص فى دقة تذكره للمناظر الطبيعية التى رآها فى صباه : وسلاسل الجبال والرمال الممتدة، وسواحل كاداكية الناصعة البياض المتلألئة فى ضياء الشمس . وهذا المنظر الذى يعتبره دالى اجمل منظر فى الوجود يكمن على الدوام فى عقله الباطن . وعلى الرغم من تنوع الموضوعات التى تطفو على هذا المنظر فما من شىء له فى ذاكرته الدوام الذى لذكرى ذلك المنظر الأخاذ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعلى الرغم من تهريج دالى الملفت للأنظـــار والذى يجعل الكثيرين يقللون من قدر عبقريته الفنية فانه واحد من امهر مصورى عصرنا . ورسومه فاخرة ولوحاته حاذقة الصنعة دقيقة التفاصيل ، أريبـة فى معالجتها للاحجام والأبعاد والثقل والأجـــواء . وهذا واضح كل الوضوح مثلا فى لوحته « المسيح على خشبة الصــــليب » . التى قدمت بمتحف الميتروبوليتان اخيرا .

● ماكس ارنيست :

لا يعادل دالى فى شهرته كفنان سيريالىالا ماكس ارنيست . وهو فنان ذو دربة وصنعته خارقـــة للمألوف . وهو معروف بتعدد موضـــــوعاته وسيطرته على الأساليب المختلفة واتساع مجـــال ابتكاراته .

وقد ولد ارنيست فى بروهل عام ١٨٩١ ودرس الفلسفة فى جامعة بون من عام ١٩٠٩ الى عام ١٩١١ وقد اهتم بأعمال كيريـكو وبأعمـال أوجست ماك والاتجاه التعبيرى بين المصورين الألمان . عـلى أن الحركة الدادية كان لها على أى حال قسط اكبر من التأثير الحاسم عليه . وفى عام ١٩١٤ تعرف « بهانز آرب» الذىكان بعد ثلاثسنواتواحدا منمؤسسى الجماعة الدادية الأولى فى زيوريخ . وعقب الحرب العالمية الأولى الف ارنيست الجماعة الداديـــة فى كولونيا واخيرا جاء الى باريس عام ١٩٢١ واصبح واحدا من انشط الشـــــخصيات فى الجمـــاعة السيريالية منضما الى اندريه بريتون والشـــعراء بول الوار ولويس اراجون وفيليب سوبول ودوبير ديزنوس ورينيه كريفيل وقد صورهم جميعـــا فى احدى لوحاته وضم اليهم رافائيل وديستوفيسكى

وبفضل الأساليب التكنيكية التى اكتشـفها أو احياها اصبح ارنيست المصور الســـيريالى الذى تلاءم خير تلاؤم مع نشاط اصدقائه الشـــعراء والكتابفقد ابتدع ارنيستأسلوبا تصويريا مناظرا لأسلوب الكتابة التلقائية المســـتخدمة فى تأليف القصائد المبهمة ، موحيا بمناظر غريبة وحيـوانات خرافية ومساحات شاسعة من بلاد أسطورية .

وقد بحث ارنيست عن العناصر المغرقـــة فى الاغـراب فى قصص المغامرات وحكايات الفـــرام والرسائل العلمية . وهو يمزج بـين هذه العناصر المتنوعة فى لوحاته مما يزيد من تأثيرها الايحائى . وما يلبث المشاهد أن يحس خلف اكثر تكوينـــاته براءة وسذاجة بمعان جياشة بالخيال مشـــبوبة العاطفة ، مثيرة للشجن ، بل وللرعب احيانا مثـل لوحته « مذبحة الأبرياء » الراجعة الى عام ١٩٢١ . ورائده الأول فى كل من لوحاته هو اثـارة نوع من الحيرة فى نفس المشاهد بغية جعله اكثر تقبلا لما هو غريب وغير مألوف وقدرى .

ولقد خلق هذا الفنان بحق عالما خاصا به ــ خلق فوضى غريبة من الأشكال تبـــــدو كما لو كانت اختصارات لتطور الموجودات : عروق مرجانيـــة . وجواهر نادرة ، ونباتات تتحـــول الى حشرات ، وعيون بشرية وقسمات حيوانية تلوح فى وجـــوه متحجرة ، المخلوقات جميعا من حيوانالى نبات الى احجار تلتقى وتختلط على كوكب فائر . وهـــذه الأشكال خلقتها مخيلة الفنان بطلاقة وحـرية بما يتفق والأحاسيس التى يريد ان يضـــمنها كلا من لوحاته . ورغم ان مخلوقات ارنيست لا وجود لها الا فى مخيلته المبدعة الا انها تبدو جياشة بالحياة . وتعتبر هذه من انجح ما توصلت اليه السيريالية فى استكشافاتها للعوالم المجهولة وليدة الأحــــلام والخيالات .

● اندريه ماسون :

ولد أندريه ماسون عام ١٨٩٦ وبعد أن درس فى اكاديمية الفنون الجميلة فى بروكسل جاء الىباريس عام ١٩١٢ . وقد تأثر بجـوان جرى والتكعيبة . وفى خلال شتاء عام ١٩٢٣ صور اولىلوحاته المميزة واجتذب انتباه بريتون اليه عندما عرض فى ربيـع عام ١٩٢٤ فدعاه الى الانضمام الى السيرياليـــة فمضى يشارك فى معارضها باضطراد .

ولدى ماسون احساس مرهف بعنصر الدراما فى الوجود ، والترابط بين أجزاء الكون ودقائقه . وهو يثبت المخلوقات فى قوالب معمارية فى حين يمضى فى سبر اغوارها الداخلية بغية اكتشاف ما يجعلهـــا تتحرك وتتصرف وتعشق وتتألم . والوجـــود فى نظره على نحو من التداخل والتحول من حالـــة الحاضر الى حالة المستقبل . وقد ابتدع ماســون اسلوبا رمزيا استمد جذوره من الأساطير القديمة الغريبة وتمشى مع تفسيره الفلسفى لمصـــير الانسـان . وقد توصل فى نهاية تطـــوره الفنى الى مزيد من الايمان بذلك الجو السحرى الذى يغلف العالم المرئى الذى هو فى تغير مستمر على أساس من الثبات الأبدى ويعنى هذا ان الحركة هى قانون الكون الراسخ . وما الثبات الا لحظة عابـــرة من لحظات الحركة . وهذا هو ما يعبر عنه فن أندريه ماسون ، أفضل تعبير .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ايف تانجى :

ولد تانجى فى باريس عـــــام ١٩٠٠ ومات فى كونيكتيكوت بأمريكا عام ١٩٥٥ والتحق بالبحــرية التجارية فى شبابه . وقام بعدة أسفار الى انجلترا والبرتغال واسبانيا وأفريقيا وامريكا الجنوبية .

وقد التقى تانجى بفن التصوير مصــادفة وعلى غير انتظار بعد أن رأى لوحة لكيريكو فى واجهة احد المحلات . ورغم أنه لم يمس فرشاه من قبل أو يفكر فى ذلك فقد اكتشف أن التصوير هو النداء الذى يجب أن يستجيب اليه . واذ به يغوص فجـأة فى أعماق عالم داخلى مستقل عن العالم الخارجى. وفى عام ١٩٢٥ التقى بالسيرياليين وانضم الى جماعتهم مشـــتركا فى كل معارضهم وتلاقى انتاجــه مــع الأهداف العميقة للحركة . وفى عام ١٩٣٩ رحل الى الولايات المتحدة وامضى بعض الوقت فى كاليفورنيا وكندا ثم اســـتقر به المقـــام فى وود بيـــرى بكنيكتيكوت عام ١٩٤٢ . وعاش فى مزرعـــة حيث مضى يعمل بلا انقطاع . وفى عـــام ١٩٤٨ اكتسب الجنسية الأمريكية . وقد تطور انتاجه نحو مزيد من الدقة . واحتفظت تركيباته المتناهية فى التعقيد والتماسك بقوتها الابداعية . وان كان ثمة قسط من الجفاف يقلل فى بعض الأحيان من شاعريتها .

ويكاد يكون فن تانجى حالة فريدة من الخلـــق الذاتى المتحرر من كل ما يمت الى الواقع بصـــلة وقد شبهت اعماله بأغوار المحيطات الســحيقة او مساحات كثيفة النبات ، ولكن الواقـــع أن رؤاه كانت ذاتية بحتة وزاخرة بالأشكال التى لا نظيـــر لها . واذا كانت تلك الأشكال تبزغ فى بعض الأحيان من ضباب الأحلام أو الخيالات المعتمة أو تنمو خلال عدم نظامية المادة واختلالها كما هو الحال بالنسبة للمرحلة من عام ١٩٢٧ الى عام ١٩٢٩ ثم من عـــام ١٩٣٠ الى ١٩٣١ الا ان تلك الأشكال تتوافر لهـــا على اى حال دقة التركيب وتخضع لمنطق داخــلى دفين وتقوم بينها روابط غاية فى الانضباط ، ويتأكد ذلك من الرسوم الرائعة التى تؤلف جزءا هامـــا من انتاجه .

ان كل لوحة من لوحات تانجى شرفة تطل على مجهول . وليس ثمة ما يضارع نقاء املاءات العالم الذهنى الذى عاش فيه ذلك الفنان بمعزل عن حياة الأدميين الفاترة الرتيبة ، ولا الغموض الســحرى الذى نجح فنه فى التعبير عنه وانلم يكن فى مقدوره تفسيره لنا . وكان بريتون يقول دائما عن لوحات تانجى انها تحمله الى « اسفار بعيدة » ويمكننا ان نصف ايف تانجى بأنه « مسافر زاده الخيال » . فهذا اصدق وصف لذلك الملاح الذى جذبه الفن الى اغواره السحيقة .

رينيه ماجريت :

ولد ماجريت عام ١٨٩٨ فى ليسين ببلجيــكا . وبعد نظرة قصيرة اتجهت صوب المســـــتقبلية والتكعيبية انضم الى الســيريالية . وعاش خمس سنوات فى باريس حيث صـــــادق الشاعر بول ايلوار . وفى حين كان اغلب المصورين السيرياليين يستخدمون التلقائية او استجلاء الأحلام علىأساس من المستويات الذاتية البحتة عمـــد ماجريت الى الاهتمام بالعالم الواقعى المحيط به وبأشيائه . لقد اراد ان يستجلى الوجود بتصوير لا يخـــــلو من الشاعرية رغم واقعيته جاعلا من التصوير وســيلة الى معرفة جديدة .

وفى الفترة من عام ١٩٢٤ الى عام ١٩٣٦ اخــذ على عاتقه ان يولد تأثيرات مدهشة وذلك بأن يضع جنبا الى جنب اشياء متناقضة او بأن يحور اخرى مألوفة . وبالتبديل والتضاد نجح فى القاء مزيد من الأضواء على معرفتنا بالعالم المحيط بنا .

وقد عمد كيريكو ــ قبل ذلك بعشر سنوات ــ الى خلق الروابط غير المتوقعة بين عناصر الوجود غير المتقاربة لخلق اجواء من الغموض والقلـــق . ويذكرنا أسلوب ماجريت كثيرا بكيريكو .

ومن عام ١٩٣٦ الى عام ١٩٤٠ وسع ماجريت من دائرة استطلاعاته . فلم يعد يعمد الى مواجهــة الأشياء غير المتجانسة بعضها ببعض ، بـــل مضى يستكشف ما يوجد من تناسب بين الشىء بذاته واجزائه . وما يوجد من أبعاد بين الشىء ومـــا يحيط به . مثلا ، الرابطة بين الشجرة وأوراقها ، بين السماء والطائر ، بين النافذة والطبيعـــــة الخارجية . ولقد عـــرض ماجريت هذه الروابط مئات المرات بخيال مذهل مما يجعلنا نعتبره بحق خالقا مدهشا للتصاوير وتعتبر كل من لوحاتـــه المحكمة الصنعة كشفا تمتزج فيه الفطنـــة والحس المرهف . وفى الوقت ذاته تفتحت ايقاعاته اللونيــة منتقلة من البنى الى الأخضر ، من الرمـــادى الى الأزرق . وقد حمله ذلك التحـول الى البحث عن مجالات جديدة يمكن للون أن يلعب فيها دورا عــلى قدر أكبر من الأهمية ، ولعل من الممكن ان نسمى هذه المرحلة فى فن ماجريت بالمرحلة الانطباعيـــة . ولقد اثارت مرحلته الانطباعية الممتدة من الحـــرب

العالمية الثانية كثيرا من التساؤل الا أنها لا يجب أن تثير فينا الدهشة على اى حال لأنه لما كان التصوير بالنسبة له وسيلة تعميق للمعرفة بالعالم فان كل تكنيك حتى ما كان منه متناهيا فى القدم قد يكون ذا فائدة فى اعادة النظر الى الوجود من الزاوية التى يرى الفنان أنها انسب الزوايا للنظر الى الموجودات .

وفى عام ١٩٤٦ عاد ماجريت الى أسلوبه السابق ومما لا شك فيه ان افكاره اضحت اقل ثراء مما كانت عليه من قبل ويده اقل ثباتا ، ولكن وجه « شهرزاد » المرصعة خطوطه الخارجية باللآلىء هو اكتشاف مسحور . وفضلا عن ذلك فقد اعاد رسم لوحتين مشهورتين هما « مدام ريكاميه » لجيرارو « الشرفة » لمانيه مستبدلا الأشخاص بالتوابيت ، ولا شك أن اعادة رسم التحف الفنية بصورة جديدة ، اسلوب لا يختلف فى جوهره عن أساليبه القديمة . فالهدف فى الحالتين هو تعليمنا كيف ننظر نظرة جديدة الى الموجودات . وهذه هى سمة فن ماجريت وطابعه الخاص .

● **بول ديلفو :**

اما بول ديلفو الذى ولد عام ١٨٩٧ فقد مضى يتلمس طريقه الصحيح منذ امد طويل . لقد كان من الانطباعيين الجدد ، وكان تعبيريا حتى حوالى عام ١٩٣٥ ثم ما لبث أن جذبه الى صفوف السيرياليين تأثره بكل من جورجيو دى كيريكو ورينيه ماجريت . ولم يعد هدفه منذ ذلك الحين ان يصور أو يفسر العالم الخارجي بل أن يستكشف العالم الخفى المجهول فى حياته الداخلية . ولم تعد الحقيقة الموضوعية تعنيه فى شيء الا باعتبارها اطارا لأحلامه . وفى تصويره لهذه الاحلام يمكننا ان نلتقى بربط غريب بين الأشخاص والأماكن . ومن تضاد هذه الأماكن وامتزاجها تتولد شاعرية مفعمة بالقلق .. شرفات ومعابد وشوارع وميادين سابحة فى ضياء القمر .. وفى كل هذه الأماكن نجد امراة فريدة ، شابة وجميلة ، فى بعض الأحيان يصورها ديلفو عارية وفى بعض الأحيان ترتدى غلالات رقيقة او تتغطى بأوراق الشجر ، او ترفل فى اردية طويلة كثيرة الطيات . وشخصية هذه المراة مستحوذة عليه وتطارد مخيلته بلا هوادة . وهذا أمر غريب للغاية ويفسره أن كل اعمال ديلفو ــ ما عدا بعض اللوحات التى تظهر فيها هياكل عظيمة ــ تعكس حاجته الملحة الى الاقتراب من كائن مثالى يبدو انه ــ بسبب أوضاع معكوسة ــ يطارده بدلا من ان يدنو منه . ولعلنا نذكر أن السيريالية قد هدفت ضمن ما هدفت اليه الى تحرير الانسان من خلال الاستجابة الى نداءات عقله الباطن .

ولعل اسلوب ديلفو الأكثر واقعية من اسلوب كل من ماكس ارنيست وجوان ميرو اقرب الى اسلوب كيريكو . ولكن بينما يتسم اسلوب هذا الأخير بخشونة المتقشفين فان أسلوب ديلفو يمتاز بالفنائية الوجدانية . وهو يصور بدقة . ولكن الافراط فى التفاصيل وشحن الأغوار بالدقائق المنمقة يفضى فى بعض الأحيان الى تشتيت الانتباه بدلا من تركيزه على الموضوع الرئيسى فى الصورة .

وقد كانت الوانه فى أول الأمر قاتمة ولكنها مضت تزداد ضياء حتى اصبحت متألقة مشرقة . وقد حببته عدة رحلات الى ايطاليا فى الألوان الفاتحة .. وباختصار ان ديلفو ذو افكار سيريالية واسلوب كلاسيكى .

خاتمة

لعلنا بهذه المجالةقد القينا ضوءا علىالسيريالية ومصوريها ، ونود اخيرا ان نذكر ذلك العجوز الذى ركب السندباد وشد ساقيه على كتفيه ومضى يسخره فى التجوال به فى انحاء الجزيرة ، وذلك فى احدى حكايات الف ليلة . ولقد كان هدف السيريالية هو اسقاط ذلك العجوز عن كاهل البشرية وتحريرها من عبء الواقع الأصم غير المفهوم الذى يفرض نفسه فى عنف واستبداد لمجرد أنه تقاليد متوارثة ومعايير متواتر عليها .. ولعلنا اذا عدنا الى حكاية السندباد والشيخ المذكور فاننا نجد ان السندباد قد تفتق ذهنه فى النهاية عن حيلة لاسقاط ذلك الشيخ المستبد من على منكبيه. وذلك بأن جهز مشروبا من بعض الفواكه المتخمرة واغرى العجوز بشربه ، فلما شربه ثمل واختلطت حواسه مما ترتب عليه أن ارتخى ضغط ساقيه عن عنق السندباد » فرماه ارضا وتخلص من نيره وعبوديته هكذا حاول السيرياليون مع الواقع الرابض على كاهل البشرية . لقد جرعوا الواقع ما اسكره وجعل روابطه تختلط ووعيه يتلاشى فخفت قبضته عن اذهان الناس ومكنهم ان يعيدوا النظر فى حقائق وجودهم وان يستكشفوا حقائق جديدة .. حقائق معقولة منبثقةعن اللامعقول . واذا كانت حكاية الف ليلة تقول ان السندباد قد نجح مع الشيخ فان الزمن سيحدد لنا ما اذا كانت السيريالية قد نجحت مع الواقع العجوز !



رأس مال الصحراء الرمزي

سعيد الغانمي *

يقول المفكر الفرنسي كلود ليفي ـ شتراوس: «أن وجود الأشياء المقدسة في أماكنها هو ما يجعل منها مقدسة، لأنها لو انتزعت من أماكنها، حتى لو فكريا، لتدمر نظام العالم بكامله. لذلك فالأشياء المقدسة تسهم في ابقاء العالم على نظامه، باحتلالها المواضع التي وضعت فيها»[١].

هل للمقدس قيمة مطلقة في ذاته لدى المجتمعات كلها وفي الأزمنة جميعا؟ وهل يمكن له أن يوجد بلا مدنس؟ وهل هو رأس مال رمزي أم اقتصادي؟ وكيف يمكن للمقدس أن يترجم الى عمل سردي؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعيش المجتمع الصحراوي بطبيعته على تجربة الحدود القصوى. فهو مجتمع موجود في مكان منبسط، وفي زمان دائري يعيد انتاج نفسه باستمرار، ومن هنا فهذا المجتمع مشغول بالدفاع عن نفسه أمام تحقيق الحاجات الضرورية الملحة المتمثلة في الحياة والقوت، ولا وقت له للانشغال بما يتعدى الحاجات الضرورية الى الحاجات الكمالية. أي تغيير في حاجاته وتجاوز لها باتجاه الكمالي يعني تغيير تركيبته وبنيته بكاملها، يعني تهديد وجوده كمجتمع صحراوي[٢].. وتتمثل أقصى حالات الرفاه والكمال في العثور على الذهب. ان استعمال الذهب في الصحراء يعني القضاء عليها كصحراء، وتهديدها بوجود «مصرف» فيها هو أعلى صور الحضارة والعمران. ولا خيار أمامها إلا أن تطرد الذهب من الاستعمال، حاكمة عليه بالدناسة، ومحيطة قيمها الرمزية المقابلة له بالقداسة. فاذا كان الذهب رأس مال المجتمع المدني، فإن القداسة هي رأس مال المجتمع الصحراوي. وهذا بالضبط هو موضوع رواية «التبر»[٣] للروائي العربي الليبي ابراهيم الكوني.

لكي يشفى الأبلق، جمل أوخيد الفريد الذي تآخى معه، من الجرب الذي أصيب به نتيجة غاراته على احدى النياق، ينصحه الشيخ موسى بأن يطعمه من نبتة «أسيار» الخرافية. تنجح المحاولة، لكن نجاحها لا يكتمل إلا بخصاء الأبلق. وحين يفكر أوخيد بالاقتران من امرأة غريبة عن قبيلته، يطرده أبوه. فينزل الى الواحة. هناك تدهم المجاعة أهل الواحة، فيضطر أوخيد الى رهن الأبلق عند قريب زوجته ليتمكن من توفير لقمة الكفاف لزوجته وطفله. لكن الجمل لا يحتمل، ويكرر محاولة الهرب والرجوع اليه. ويشترط عليه «دودو» لكي يعيد له الأبلق، أن يطلق زوجته ويتزوجها هو. في البداية يرفض، لكنه لا يتأخر كثيرا في القبول. يصر عليه «دودو» بقبول حفنة من التبر. فيشيع انه

★ كاتب وناقد من العراق.

باع زوجته وابنه مقابل الذهب. وحين تصل الاشاعة إليه في معتزله، يهبط الى الواحـة، في يوم عرس «دودو» من زوجته، ويجده يستحم في البئـر. يقتله وينثر عليه التبر الـذي أعطاه اياه. وكـان عليه أن يفارق الجمـل لينجو مـن أتباع «دودو» الذيـن بدأوا بمطـاردته. يهرع الى الجبـل، يحتمي بـه ، لكن الغربـاء أقدر على اخـراجه منـه بتعذيـب الأبلق. ينـزل لهم، فيقتلونه بربطه بين جملين يسيران بطريقين متعاكسين.

سنحاول في الصفحات الآتية أن نتفحص صياغة وجهة النظر في الرواية، ثم نتلمس المفاصل الأساسية فيها، أي أننا سننتقل من التحليل الى التأويل.

صياغة وجهة النظر

أول عمل منهجي اهتم بوجهة النظر في الرواية هو كتاب «صنعة الـرواية» [٤] لبيرسي لوبـوك، الذي استخلـص من دراستـه لأعمال هنري جيمـز «انه وجهـة النظـر هي التـي تتحكم بقضية المنهـج الدقيقة، أي قضية وضــع الراوي من القصة، فهو يرويها كما يراها «هو» في المقام الأول، ويجلس القاريء في مـواجهة الـراوي ليستمـع». وحين درس النـاقد الروسي بـوريس أوسبنسكي قضيـة وجهة النظـر، وجد أن هناك مـداخل كثيرة لها، لأنها تتعلق بـالنظرة «التي يتبنـاها المؤلف حين يقيم ويدرك آيديولوجيا العالم الذي يصفه، وقد تكـون وجهة النظـر هذه خفيـة أو معترفـا بها صراحة، قـد تنتمي للمـؤلف، أو تكون النظـام المعياري للراوي بوصفه شخصية مستقلة عـن المؤلف» [٥]. ويختار أوسبنسكي أن يقسم وجهة النظر الى مستويات أربعة هي: وجهة النظر على المستـوى الايـديـولـوجـي، ووجهـة النظـر على المستـوى التعبيري، ووجهـة النظر على المستـوى الزمـاني ـ المكـاني، ووجهـة النظر على المستـوى النفسي. بينما يرى نـاقد آخـر، جـامعا بين تصـور أوسبنسكـي وجيرار جينيت أن وجهـة النظر تتعلق بـالتبئير، أي علاقة الكلام بالفكـر وتمثيله لدى الراوي [٦]. ويستند هـذا التصور الى تمييـز جيرار جينيت بين الرؤية والصوت. «فبينما تتعلق الرؤية بالعين وبالنفس اللتين تخبران العالم التخيّلي، فان الصوت هو الصياغة على المستـوى التعبيري اللغـوي، فقـد يـرى الـراوي بعين الشخصية، ولكنه يقوم بعملية القص ونقل المادة القصصية فينشأ القص الذاتي» [٧].

سنحتاج هذا التمييز بين «الصوت» و«الرؤية» في وجهة النظر لمعـرفة مـن يروي الأحداث. بـالطبع هنـاك الروائي، الـذي نشعر بـوجـوده خـارج الروايـة في المفتتحـات وعلى الهامش، ليشرح لنـا نحن القراء مـا يعنيه الـراوي بكلمة أو فكرة. هكذا يشرح لنا معاني الكلمات الغامضة بعد أن يذيلها بعلامـة نجمة(*) من مثل : البرزخ ـــ آسيار ـ آير ـــ سدرة المنتهي ـــ الترفاس ـ التيجانية ـــ ايموهاغ ـ بلاد السحرة ـ تاينت ..الخ. إضافة الى بعـض الأفكار والعادات لدى القبائل في الصحراء الليبية، ومـن الواضـح أن جميع هـذه الهوامش تنتمي للـروائي، الذي يعـرف جهلنا بها، لا للـراوي المتشبع بها لا شعـوريـــا، وإلا لكـــان مـــؤرخـــا ومتخصصـــا بالانثـروبولوجيـا الثقافيـة، وهذا شيء يقع خـارج اهتمامه دون شك.

الروائي شخصية فعلية، أمـا الراوي فشخصية سردية لا وجود لها إلا في الـرواية. في البـداية يشعـر القاريء بـأن الأحداث تصلـه بعد أن تمر بعـدسة أوخيـد، أي أن الأحداث تصلـه كما يـراها أوخيـد. لكـن استعمال ضمير الغـائب، لا المتكلم، يدل على شيء آخر. واذا استعدنـا التمييز السابق بين الصوت والرؤية، قلنا انها تصلنا برؤية أوخيد، ولكن بكلام الراوي. اذن ضمير الغائب هنا يشير الى لغة الراوي ومنظور البطـل. حين يرصـد أوخيـد ، مثلا ، جملـه يكـون الوصـف خارجيا. انه يلاحظ بعينيه ما يطرأ عليه من تغيرات:

«اختفـت البقع البـديعة مـن الجسد الـرمادي. اختفـت النظـرة الـزكيـة في العينين الساحـرتين . القـوام الـرشيـق المشوق تحول الى هيكل أسود مترهل مبقـع بالظلمة. خيال شاحب وبائس. لكائن آخـر. سبحان الله كيف يصنع المرض من المخلوقات كائنات أخـرى مختلفة. المرض يصنع ذلك مع الناس أيضا. المرض الطويل يفعل ذلك» (ص ٢٥).

المتكلم هنا هو الراوي ، ولكن الأفكار لاوخيد. وهذا شيء سيحافظ عليه الراوي، ولن يخرقه الا في حالتين:

الأولى، هـي المعلـومـات التـي يجهلهـا أوخيـد نفســه، والثانية هي حالات فقدان الوعي التي سيتعرض لها أوخيد، ليكون الابلق بديله، وهو دون شك حيوان «أعجم».

فيما يخص المعلـومـات التي لم يكـن أوخيـد يعلـم بها ويذكرها الراوي ، نقرأ على سبيل المثال المقطع الآتي:

«سافـر الى الحمادة الغربية. تـوجه الى النصب الـوثني القـديم القـائم بين الجبلين. ولم يكن يعلـم أنه لـو تأخـر في سفره أياما أخرى لنجح الوالد في قتل الحيوان المريض. الأب كان يخطط لانهاء الألم بإطلاقـه رصاصة على رأس المهري الأجرب» (ص٢٧).

يتزاوج في هـذا المقطع منظوران : منظور لمراقبـة أوخيد ومرافقتـه في سفره الى النصب الـوثني، ومنظور آخـر يعلم دخيلة الوالد في مكان آخر، وما يخطط للقيام به في زمان آخر في الجملتين الأوليين يصف الـراوي أوخيد مـن الخارج، وفي الجمل التالية لهما يستبطن وعي أبيه من الداخل ، وهذا شيء يجهله أوخيد نفسه بدلالـة العبارة «لم يكن يعلم..»، الراوي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اذن يستطيع التنقل من منظور الى آخر في كل مرة، ولذلك، فهو في مثل هذه المقاطع الراوي التقليدي العليم الذي يظهر في الأعمال الكلاسيكية. غير أن أوخيد ليس الشخصية الرئيسية الوحيدة، بل هناك الابلق. وهو حيوان أعجم لا يتكلم، فكيف يكون له صوت؟ الكلمة الوحيدة التي يتقنها الحيوان هي «أو - ع - ع - ع..»، وهي كلمة بلا لغة، وصوت لا معنى له، لكنها قادرة على إيصال معاني اللغة كلها:

«يمضغ الرسن في عدوه السعيد: أو - ع - ع - ع..» (ص١٤).

«يجيبه في ندم: أو - ع - ع - ع..» (ص ٢٢).

«في بعض الاحيان يشتكي في بؤس: أو - ع - ع - ع..» (ص٢٦).

«بلع اللقمة ورفض الاقتراح: أع - ع - ع..» (ص ٩١).

«لحظتها سمع العواء الاليم: آ - آ - آ - ع - ع - ع» (ص١١١).

«مر زمن قبل أن يسمع استغاثته: آ - آ - آ - ع - ع - ع..» (ص١٥٧).

«عادت الاستغاثة تشق سكون الصحراء: آ - آ - آ - ع - ع - ع» (ص١٥٨).

هكذا تكتسب هذه الكلمة اليتيمة التي لا معنى لها في كل مرة معنى جديدا، فهي شكوى وقبول واحتجاج وندم واستغاثة ..الخ. الاتصال هنا ليس من [illegible] خلال استبطان «وعي» الحيوان. صحيح أنه حيوان أخرس لا صوت له: «شهور وهو يتألم. ليس عدلا أن يتعذب وحده طوال هذا الزمان. هو أخرس. لا يشكو. ولكنه يفهم. يتألم. ألمه فظيع. والا لما صرخ» (ص ٣٦). الابلق في رأي أوخيد أخرس ولكنه عاقل، بلا صوت ولكنه ذو رؤية. وبنوع من الرؤية الصوفية أو المشاركة الاحيائية يتاح للراوي أن يستغل هذا «التماهي» بين أوخيد وحيوانه الأخرس، ليترجم هذه الكلمة اللالغوية الى لغة يعبره فيها منظوره.

وبعد أن يتناول الابلق عشبة «أسيار» ويمضغها سيمر البطلان بتجربة فريدة من نوعها. سيجن الجمل ويقطع الأودية والوهاد والوديان، ويتعلق به أوخيد مستميتا حتى لا يضيعه، مما يؤدي به الى حالات متكررة من فقدان الوعي. في هذه التجربة سيمر الجمل أولا بموت رمزي وفقدان للوعي، في حين يبقى أوخيد محتفظا بوعيه. وبعد ذلك مباشرة حين يصحو الجمل ويسترد وعيه أو «عقله»، يأتي دور أوخيد ليغيب عن الوعي. يوجد اذن تناوب واضح في فقدان الوعي، يفقد الجمل وعيه بينما يظل أوخيد صاحيا، ثم يغيب أوخيد عن الوعي حين يصحو الجمل.

كلاهما اذن بحاجة الى الآخر أوخيد بحاجة الى الابلق ليحتفظ برؤيته، والابلق بحاجة الى أوخيد ليعيره صوته. ولأن الراوي يعرف أن الجمل أخرس، فإنه يريد أن يبقى على وعي أوخيد مهما كان الثمن:

«استرد وعيه، فحرك رجليه ...» (ص ٤٠).

«نام كأنه فقد الوعي، برغم أنه يعرف الآن انه لم يفقد الوعي» (ص ٤٥).

«غابت عيناه في الأفق الأبدي...» (ص ٤٧).

«وجد نفسه في برزخ بين الوعي والغياب...» (ص ٣٩).

في كل هذه الأمثلة يصر الراوي على إبقاء أوخيد محتفظا بوعيه، حتى لا ينقطع السرد. ففي فترات فقدان الوعي المتناوبة بينهما إما أن يسكت البطلان في وقت واحد، فينقطع السرد، أو يظل أحدهما صاحيا ليتبنى صوت الآخر ورؤيته للأحداث. ولا يوجد خيار آخر. وبما أن الجمل أخرس وبلا صوت، فهو بحاجة الى وعي أوخيد، لأنه يستطيع أن ينوب عنه في سرد الأحداث. ولعل مما له دلالة في هذا السياق أن أغلب فصول الرواية الخاصة بسرد وقائع هذه التجربة تنتهي بالكلمات التي تستولي على المشهد وهي كناية ترمز الى غياب أوخيد عن الوعي، غير أنه غياب مبرر، لأنه يأتي في آخر الفصل، وعند انقطاع الكلام. هذه الموازنة [illegible] الصوت والرؤية، عند الجمل والانسان، تجعل [illegible] من أهم الروايات العربية التي يتحول فيها الجمل الى شخصية «انسانية»، قادرة على الاتصال والترصيل بلا لغة.

اقتصاد النذور

يتقدم الانسان لاله وثني قديم، أو ولي ميت بنذر في حالة تحقق أمل معين. ماذا يفيد النذر المنذور له؟ تتضمن فكرة النذر اقتصادا رمزيا من نوع خاص، فالناذر يتنازل عن قسط من رأس ماله المادي مقابل تحقيق أمنية أو رجاء يرى أن للمنذور له دخلا في تحقيقه. طبعا حين يكون الناذر مسلما، والمنذور له وثنا، فهناك تناقض. لعل الوظيفة التي يؤديها النذر واحدة، لكن هناك تناقضا عقائديا. ما يعنينا هنا أن النذر يؤدي وظيفة خاصة في اقتصاد الصحراء الرمزي، وهي وظيفة تحقيق التكافل العائلي. الاله الوثني القديم يضمن الشعور بالحماية والأمان لافراد المؤمنين به، ويجمعهم في إطار عائلة واحدة، هو اذن «أب» رمزي لجموعة «إخوة» أو «أبناء». النذور، من حيث هي اقتصاد مادي تتضمن نوعا من المقايضة: أعطيك كذا وتعطيني كذا، ولكنها، من حيث هي اقتصاد رمزي، تنازل من طرف عن قيمة مادية لطرف آخر مقابل تحقيق قيمة رمزية. وحتى لا يشعر الطرفان بنفاذ الاقتصاد المادي في هذه المقايضة

المسكوت عنهـا، لابد مـن فترة زمنية تمتـد بين الفعلين (٨). ينبغي أن يشعر الناذر بـأنه يقدم نذره لأنه يؤمـن بالمنذور له، وليس طمعا بمنفعـة عاجلة، وينبغي بالمقابـل للمنذور له أن يطمئن الناذر بأنه مقبول في عائلة أبنائه المرضي عنهم. أما اذا حقق المنـذور له طلب الناذر، وحنـث الناذر بالوعـد، فان الأول لن يسكت. بالطبع ليس في مستطاع إله وثني قديم أن يفعل لمسلم شيئا خارج حـدود الاقتصاد الرمزي. ولا خيار له سوى اخراجه من نطاق العائلة التي قبله فيها.

لم يكن أوخيد ليعرف انه ينذر لـلالهة القديمة «تانيت» كان يتصـورها وليـا من أولياء الصحـراء القدامـى:«يا ولي الصحراء إلـه الأولين. أنذر لك جملا سمينا، سليـم الجسم والعقل. إشـف أبلقي مـن المرض الخبيث واحمه مـن جنون آسيار. أنـت السميع. أنت العليـم» (ص٣٠). وكان يجب أن ينفذ الوعد فينحر الجمل الذي نذره بعد شفاء الأبلق. وفعلا استعد للأمر، وأعد جملا انتظـر ان يكبر ليليق بتنفيذ النذر. لكن لقـاءه بأيور التي ستصير زوجتـه يلهيه عنه. وخـلافا للـوعد الـذي قطعه على نفسـه، ينحره في حفلـة العرس. ثـم ينساه تماما بـرغم أن الاله القديم حاول تـذكيره عدة مرات حتى حلت المجاعة، فاستحال عليه تنفيذ النذر نهائيا.

ومن المفـارقة أن يتزامـن هذا الحنث مع تنكر العائلة الفعلية لـه. فقد طرده أبوه وتخلـت عنه القبيلة بعـد اقترانه بـ«ايور». بعـث له أبوه قـائلا :«لا بارك الله لك فيهـا». فكر بالجواب المناسب لكن الشيخ موسى حذره: «تمهل. لا كما يجيـب الاب، يجاب». الأب يفكـر بـزعامـة القبيلـة. ولكـي يحتفظ نسلـه بالـزعامـة، يجب أن يتزوج أوخيـد من ابنـة عمته، الـدميمة، اذ مـازال النسب في الطـوارق يتصل بجهـة الام. هذا النسب العائلي الموعود غير مقبـول من لون أوخيد. وحين يخالف أمـر الأب، تكون العقوبـة المتوقعة الطـرد.مما يعني تنكر العائلة له ورفضها اياه.

اذن، فاقتران أوخيـد بأيـور تسبب لـه بفقدان أبـوين: رمزي وفعلي، وعائلتين، رمـزية وفعلية، الأب الرمـزي هو الالهة «تانيـت» التي ظل يتصورهـا إلها مذكرا حتـى يفوت الأوان. والأب الفعلي والده الذي تحدر من لحمـه ودمه. كان رد فعـل الوالـد الأب الفعلي، مباشرا وفـوريا. في حين أمهلـه الأب الـرمزي مـدة طويلـة، حتـى بعد مـوت الأب الفعلي في مواجهة الغزاة الايطاليين. كان فقـدانه العائلة الفعلية أسرع بكثير من فقـدانه العـائلة الـرمزيـة. لقد فقـد النسب الفعلي مقابل الاحتفاظ بالنسب الرمزي الذي يضمنه له الابلق أخا، والاله أبا.

كـلا الأبويـن ذو سلطـة. الأب الـرمز إلـه.والأب الفعلي زعيم. ومـن الطبيعي أن تكـون عقوبـة ذي السلطة عقـوبة قـاسية. في مـدرسـة التحليل النفسي، تتمثـل أقسـى عقوبـة يوجههـا الأب للابـن في «الخصاء». وقـد كان كـلا الأبويـن متفقا على هذه العقوبة.

حين يحنث أوخيد بتحقيق النذر يطالبه الاله الوثني عدة مرات بـه، عن طريق أحـلام العرافة. وحين لا يحقـق وعده يضطر الالـه أيضا الى التخلي عنـه، مثل الاب الفعلي سـابقا. هكـذا يتحد الاب الـرمـزي والأب الفعلي على معـاقبة، الالـه الـوثني وزعيـم العشيرة. وبذلـك خـرج أوخيد عـن دائرتي النسب الفعلية والرمزية معا.

هنا أيضـا نلاحظ تبادل أدوار. فـالأب الرمزي يعـاقبه بخصـاء فعلي، هو الـذي ألحقـه بـالابلق حين أخبره الشيـخ موسـى بضرورة خصائه حتى يكتمل شفـاؤه في حين تكون عقـوبـة الأب الفعلي خصـاء رمـزيـا، يضطـر بمقتضـاه الى التنازل عـن زوجته، لكي يتزوجهـا قريبها «دودو»، مقـابل استرجـاع الابلق مـن الرهـن الاب الـرمزي خصـاؤه فعلي. والأب الفعلي خصـاؤه رمـزي.لكـن الفعلين متفقـان على «خصاء» أوخيد. من الناحية الـواقعية، لقد جاء الرفضان في ذروة الأزمة. فحين اضطـر الى أكل نعـاله جـوعا، كـان الاله الوثني يطالبه بتنفيـذ النذر. وحين كان في منتهى الحاجة الى حماية قبيلته، حتى لا يقتله أقارب «دودو» الطامعون بإرثه، تنكرت له القبيلة. الاله والأب ـــ أو لعل الأصح: الاله ـ الاب، فهما واحـد في استجـابتهما – متفقـان على هـــذه العقـوبـة القاسية.

صيدلية الصحراء

لكي يشرح لنا الروائي معنى كلمة «آسيار» فإنه يتدخل في الهامش ليعطينـا النص الآتي :«آسيـار : يعتقد انـه بقايـا السلفيوم. وهو نبـات اسطوري يعطي طاقة هـائلة. انقرض مـن ليبيا في القـرن الثـالث قبـل الميـلاد. ويجمع المؤرخـون القـدماء انـه كان دواء سحـريـا لكل الأمـراض المعروفـة في العالم القديـم. وكان ملوك ليبيا القدمـاء يصدرونه الى مصر وما وراء البحار. ويعتقد الكثيرون أن فيه يكمن سر التحنيط اذ استخدمه الفراعنة لهذا الغرض» (ص٢٠).

واضـح أن هـذا النص لا يقـع في اهتمام الراوي، بـل هو جزء مـن مفاتيح الـروائي التي يريـد أن يقدمها لنـا لنعرف دلالة هذه الكلمة في الرواية. وهـو تدخل لا يبدو بلا ضرورة. لن نعلق على مكان هذا التـدخل أو أهميته، بل نمضي لفحص معنى السلفيوم.

كرس المؤرخ الفرنسي «فرانسوا شامو» فصلا من كتابه «الأغريـق في برقة» الصـادر عام ١٩٥٣للسلفيوم. ثـم عاد وكتب عنه بحثا آخر عام ١٩٨٥ (٩). وهو ينقل عن المصادر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاغريقيـة القديمـة' وبخاصـة الفصل الـذي كتبه «بلينـي الأكبر» عن تاريخ ليبيا القديمة (١٠).

يقـول شـامـو : «ان السلفيـوم الـذي يسمـى في اللغـة الاغـريقيـة القـديمـة Silphion ، وفي اللغـة الـلاتينيـة Lserpicium، أو يشار إليـه فيها تحت تسمية Leser (هل لهذه الكلمة اللاتينيـة علاقة بكلمة آسيار؟!) كـان ينظر إليه في العصور القديمة على أنه نبات تنفـرد به قورينائية. وكان لأمد طويل مصدر ثراء قوريني، التي كانت تقوم بتصديره بأغلى الأسعار الى أسـواق البحر الأبيض المتوسـط ، كما أنه الرمز المفضـل للعملات النقدية لهذه المدينـة خلال العصور القديمة» (١١). وقد صحح شامو قراءة لوحة مرسومة على إناء اغريقـي ، حيث وجد الملك اركسيلاوس ، حاكـم قورينا أو برقـة ، يشرف بنفسه على وزن السلفيـوم والتحقق مـن مقاديره وخزنه.

الظـاهـر أن السلفيـوم نبات مـن فصيلـة البقـدونـس والكرفـس، كانت القبائل الليبيـة تجنيه من مواطـن نموه في أراضيها الداخلية' وتقدمه جزية للملوك الباطيين في برقة.

كانت للسلفيوم استعمالات مختلفة. يذكر أحد الشعراء الأطباء انـه كان يستخدم تـرياقـا يشفي من آثـار السموم، وتدل بعـض التعبيرات في اللغة الاغريقية على انـه كان يعتبر أحد التـوابل. ويحذر بلينـي الأكبر من الاستخـدام المزدوج للسلفيوم ، فيقول : «كـان من العادة ان يحفر حـول جذور النبات.. وانه لم يكن يفعل فعل المسهـل مع الماشية، بل كان يشفيهـا ان مـرضت، وإلا فـانها تموت في الحال». ويـزيـد الوصف توضيحا فيقـول :«يقدم استعمال السلفيوم بجلاء براهين مـؤكدة على قـوته الشـافية. فهـو عندمـا يتناول في شراب يبطل سمـوم الأسلحة والأفاعي..» وبعـد استعراض جملة مـن فوائد السلفيـوم، مثل تسهيـل الولادة والطمـث وتسهيل الهضم ومعـالجة الأسنان والثآليل والجلـد.. الخ، يحذر بليني الأكبر من عواقب سوء التقدير في خلط الكميات: «وعلى كـل حال فـانه يـوجـد في التركيب عـادة خطر سـوء التقدير» (١٢).

وقد عـرف الأطباء العـرب، كابـن سينا ومـاسويـه وابن البيطار، السلفيـوم القورينـي، وكانـوا يسمونـه الحلتيت، أو الانجدان، وهــي كلمة مأخـوذة عن تسميته الـلاتينية Ferula Tingitana ، أي الحلتيت الطنجي. ويبدو أن بقـايا السلفيوم لا تقتصر على آسيار في الصحـراء الليبية، اذ ينقـل د.خشيم عـن الاستاذ عبدالله القويري بأنه سمع عن نبات لا يزال موجودا في الجبل الأخضر يسمى الـدريـاس (وهـي تسمية واضـح انها مشتقة مـن التسمية الـلاتينية Magidaris) إذا أكلته الغنـم في الصيف ولم تكن أكلتـه في الربيع ماتت في حينهـا. فإن أكلته في فصل الـربيع وأطعمته صيفـا لم يصبها شيء. ويقال لـلأغنام الطبية «غنم مدريسة» ، أي أصابت من الدرياس (١٣).

إذن، تدل الأخبـار المتبقية عن آسيار، أو السلفيـوم، انه صيدلية صحراوية كاملـة. ولا تعنينا حقيقة هذه الصيدلية تاريخيا أو علميا، بقدر ما تعنينا رمـزيا واسطوريا. وكونه صيدلية صحراوية كاملة، يعني أنه متعدد الاستعمالات، لا للأمراض المتعددة وحسب، بل للمرض الواحد نفسه. ولعل أهل الصحـراء يحذرون منه لهذا السبـب ويصفونـه بأنـه «نبتة الجن». فآسيار ليس مجرد ترياق، بل هو ترياق وسم في الوقت نفســه، دواء وجنون ، قاتل وباعـث، موت وميلاد ويصـح عليـه ما وصـف بـه جـاك ديـريـدا الفارمـاكـون Pharmakon في «صيدلية افـلاطون» : «الفارماكـون هو في الوقـت نفسه سم ودواء، خير وشر، ناقـص وزائد.. الخ، لا هذا ولا ذاك، يعدي الواحد بالآخـر بدون تصالح ولا اشباع ممكن. يسمـم في الآن نفسه كـل مقابلـة ثنائيـة للدلالات أو للقيـم، وهما تكملان بعضهما بعضـا. وتضافـان الواحـدة للأخرى بلا نهاية» (١٤). السلفيوم أو الفارماكون أو آسيار سلسلـة مـن التناقضـات التـي يـؤدي كل منهـا الى الآخـر ويمحوه، متـاهة من الثنـائيات المتقـابلة التي يلغـي بعضها بعضا ويـؤكده في الـوقت نفســه. وفيما بين الموت والميلاد، فيما بين الخير والشر، يـوجد البرزخ» ذلـك الـوسيط الـذي يستمده الروائي من ميراث ابن عربي الصوفي، حيث البرزخ وسيط يؤاخـي بين نقيضـين. البرزخ هـو الظلمات الغائمـة فيما بين الوجود والعدم، فيما بين الموت والحيـاة، فيما بين الغيـاب والحضـور، ذلـك الفـاصـل الخفـي الـذي يـرضي خصمين متنازعين يكمل كل منهما الآخر.

هنـاك اذن رحلة قـوامها الانتقـال في الاسطورة ، يبدأ بالدخول في أرض الجن، أهل الخفاء، وتناول النبتة الخرافية وثمـن هذه الـرحلة الجنـون، أي الخفـاء بمعناه الصـوفي ، برزخا للاختفاء بين الحياة والموت، يجمع بين يديه النقائض كلها، فينظر باحدى عينيـه الى الشيء وبالأخرى الى نقيضه ، تـرضية وتصـالحا بين الاحتمالات المتضـاربة. لينتهـي الى ماذا؟ الى الميـلاد الجديد والبعث، أي الى أن يكـون جنينا. الى أن يخرج مـن رحـم أمــه مثلما يخرج الجنين. ويمكننـا أن نوضح هذه الرحلة بالترسيمة الآتية:

الجن ◁———◁ الجنون ◁———◁ الجنين

وهذا ما توضحه الفقرة التالية:

تناوب الموت والميلاد

بعد أن يتناول الأبلق من عشبـة الجنون الخرافية، كان

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

من الضروري أن تلجـأ الروايـة الى لعبة التنـاوب بين الأبلق وأوخيد. حين يفقـد أحدهما الـوعي، فيجـب أن يظل الآخـر منتبها، ليروي لنا الأحداث، أو في الأقـل لتصلنا الأحداث من خلال رؤيتـه. هما اثنان في الجسد ولكنهما واحـد في الروح، والروح التـي توجـد في جسديـن لها فرصـة أكبر في النجاة، فهي توزع مـوتها بالتناوب بين الجسديـن. اذا مات أحدهما عـاشت في الآخـر، حتى اذا عـادت الحيـاة له تـركت الآخـر للموت. والحقيقة أن أوخيد لم يشعر بتـآخي الروح وحسب مع الأبلـق ، بل انـه كثيرا ما يشعـر بالالتحـام معه جسـديا أيضا. في آخر الروايـة، مثلا ، يفكر بأنه لم يرهـن الجمل، بل رهـن رأسـه: «لقد جـرب مـا معنـى أن يرهـن المرء رأسـه للانسـان» (ص ١٥١).

لكـن التناوب لا يقتصر على مـوت وحيـاة البطلين، بل هـو كثيرا مـا يفاجـيء البطلين بتنـاوب مـا يحتاجـانـه' فحيثما يحتـاجان الى زوج مـن الأشياء يفـاجـآن بحضور أحـدهما وغياب الآخـر. وهذا مـا يدعونـا الى القول بـوجود «ثنـائية ناقصـة»، ثنائيـة يغيب أحـد طرفيهـا اذا ظهر الآخـر. وهي ثنـائيـة الحضـور والغيـاب التـي لا يتردد الـراوي نفسـه بالتصريح بها في كثير من الحالات:

«اذا لم يصب الحيـوان الخبل لن يطمـع في شفاء. اذا لم يذهب العقل لن ترى العافية» (ص ٣٤).

«اذا حضر الشيء غاب نقيضه» (ص ٤٤).

«اذا وجدت البئـر غابـت الدلو، واذا وجـدت الدلـو فلا تطمع في البئر» (ص ٥٠).

مفعـول آسيار رهيـب. لكـي يحظـى الجمل بـالشفـاء فينبغي ان يمر بالجنون، أي بالخفاء، بمعناه الحرفي كانتماء للجن ، أهـل الخفاء، وبمعناه المجـازي كاختفاء عـن الحياة. بموت الجمل مجازيا وهـو ينطلق في عدوه المجنون، يمارس أسيـار مفعـولـه كسـم، كـدواء قـاتـل. ويتـم الايحاء بهذه الوظيفة السامة: «الحسد أقوى من السم في تعاليم العرافين. عين الحسود أفتك من السهم المسمـوم» (ص٣٧). في جسد الجمـل طـاقـة لا قبـل لـه بها، وألم لا تصطبر عليـه حتـى الـوحوش. ينـدفع الحيـوان بجنـون أسطوري لا يستطيـع ترويضـه أوخيد. ويضطـر حتى لا يفقـده الى ربط جسـده بذيله ولجامه. فيسحبه في مرتفعات ووديان ووهاد تقطعها الأشجار والـرمال والصخـور حتى يتمـزق جسده. ولكنـه يصر على عدم مفـارقة الأبلـق. يجب أن يبقيا معـا. اذا ضاع أحدهما ضـاع الآخـر فموتهما معا يعني تـوقف السرد، لهذا يجب أن يظل أحدهما واعيا.

بعـد موت الجمـل الرمـزي، يبدأ ميـلاده الجديد. يبـدأ مفعـول آسيـار كـدواء شاف «الجلـدة الجربـاء سقطـت في الطريـق. الأبلق تحرر من جلـدته كما يتحرر منهـا الثعبان» (ص ٤٤). الثعبان ، سليـل الأساطير القـديمة، رمـز الحياة المتجددة. وها هو الأبلق ثعبـان ينزع جلده، ويستقبل الحياة بميلاد جديد . مر الجمل اذن بمرحلتي الموت والميلاد،الغياب والحضور والآن جاء دور أوخيد.

إذا كـان موت الجمـل وميلاده متعلقين بـآسيار ، فـإن موت أوخيد وميلاده متعلقان بالعطش والماء. يختزن الجمل الماء ويستطيع احتمال هذه التجربة، أمـا أوخيد فقد استهلك قدرته على الصبر والاحتمال، لقد أنقذ الجمل، ولابد أن ينقذه الجمل الآن. لابـد أن ينوب عنه اذا غـاب أوخيد عن الـوعي. لهذا يعانقـه هامسـا في أذنه «قطعنـا نصف الشـوط. اصبر. الآن سنقطع الجزء البـاقي الأصعـب بالنسبـة إلي. أنا لا أحـزن الماء مثلـك . سفحـت كـل مـائي في الطـريـق المجنـون. الآن ستنقذني . سننطلـق الى أقرب بئر في الأودية السفليـة. اياك أن تردني الى الـواحات ، سأموت في بـداية الطريـق. ليس في جسمـي قطرة مـاء واحدة. أتفهـم؟» (ص٤٦). يتمدد فـوق ظهر البعير. وفي هـذه اللحظة يشعـر بالتماهـي معه، أو كما تعبر الرواية، بالتآخي. كان كلاهما مضرجا بالدماء، فاختلط الـدم بـالـدم: «شعـر أن دمهما المتخثـر اللـزج يتمازج الآن ويختلط. هذا ما تسميه العجائز بـالتآخي. عهد الأخوة . عهد الوفاء الأبدي. التحم الجسد بالجسد، واختلط الدم بالدم. في الماضي كانا صديقين فقـط. أما اليوم فـانهما ارتبطا بـوثاق أقوى. بالدم. أخوة الدم أقوى من أخوة النسب» (ص٤٧).

حين يتحدث ابن خلدون عن النسب في المقـدمة يذكر أنه أمر «وهمي»، ومن الـواضح أن كلمة وهمي تعني عنـده انه «رمزي» . هذه الأخوة الرمزية أكملت صورة المشهد العائلي. على أخيـه الجمل اذن أن ينقـذه ، ان يـوصلـه الى البئر حيـا. وفعلا ، يجد نفسـه ملقيا على فوهـة البئر. لكنها بئـر عميقة، هـاويـة لا قـرار لها ، وليس مـن دلـو. كيـف سيشرب اذن؟ سيغامر بحياتـه مقابل قطرة ماء. يربـط أوخيد جسده مرة أخـرى بلجـام الجمـل. ويحاول النـزول الى البئـر. في هـذه اللحظـة بـالـذات يتحول الجمـل الى حيوان نـاطق، ويتحـول أوخيد الى حيـوان أخرس، يخرسـه العطش: «عجـز أن يفتح فمه بكلمـة. فقد القدرة على النطق. بعـد العماء جاء الخرس. رفع يده اليمنـى وربت على رأس المهري. تبادل البـدوي مع أخيه كلمة السر بالأطراف» (ص٥٠).

في لحظـة السقوط الى الهاويـة البعيدة ينطـوي الزمـن، وتتوقـف الحياة. لقد حـل الموت. لا أحد يعرف كـم استغرق موته، ولكن الابلـق الذكي يسحبه من اللجام بعـد أن يرتوي من الماء. لقـد بدأ ميلاده الثـاني، بعد البرزخ مبـاشرة ، ولكن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليس مـن رحم امه ، بـل من رحم الهاويـة: «رأى ميلاده في تلـك اللحظـة. رأى نفســه وهـو يسقـط مـن رحـم أمـه الى الهاوية» (ص٥٠).

مـن الغـريـب أن لحظـات الموت والميـلاد تقترن دائما بالنقوش والكتابات القديمة. في قاعدة الصنم الذي تقدم اليه أوخيد بالنذر توجد كتابات بأبجدية التيفناغ، كان «العراف المخيف أول من حطم الاسطورة، وقرأ الرموز المحفورة على قاعدة الصنم، قال انه اللقب لالـه صحراوي قديم. وتوصل الى فك الشيفرة في أبجـدية التيفناغ ، ولكنه رفـض ان يبوح بالسر المحفور عند قدمي الإلـه. وبعد شهور وجدوه ميتا في السهل المجـاور دون أن يتمكن الأهالي من حملـه على إفشاء سر التميمـة الـوثنيـة» (ص ٢٩). حبل اللجـام الـذي ربـط مصيره بمصير الابلق، وانقذه الأبلق من خلاله بعد السقوط في هاوية البئـر كان مضفورا «بالوشــم والنقوش والمثلثات والمربعـات التي بهتـت وشحبـت بسبب طـول الاستعمال» (ص٥٤). أما الجبل الجليل الذي سيأويه في شق، عند نهاية الروايـه، وينقذه مـن سهام مردة بـامبارا المسمـومة فـإنه «يكتب، مع الشروق ، ويكتم السر الذي حفظه من فم الملكوت في الليل» (ص ١٤٨). وفي داخل الكهف كان النقش المرسوم قصـة كاملـة عن مطـاردة الصيـادين ودانا يعدو باتجاه الجبل، هربـا من السهام المصوبة اليـه، وهو وان سيفتدي أوخيد بنفسه ، لكي يعرف أوخيد أن هذا النقش يوجز قصة حياته هو.

آسيار والكتابة قرينان يستبعد كل منهما الآخر، ثنائية يغيب أحد طرفيها بظهور الثاني. كلاهما يوجد برفقة الموت والميلاد. وكلاهما دواء وسم، غياب وحضور، وجود وعدم، كلاهما يخشاه الأب. ولا أجـد نصا أصلح لوصـف هذا مما قاله ديـريدا في «صيدلية افلاطـون»: «هكذا يتصرف الإله ـ الملك الذي يتكلـم كأب. هنا يتم تقـديم الفارماكـون (السم ـ الدواء ـــ الكتابـة) للأب يقـوم برفضــه واحتقاره وهجـره والحط مـن قيمتـه. ان الأب يشتبـه في الكتـابـة ويـراقبهـا باستمرار» (١٥).

مجانية الذهب

تحيـط المجتمعـات الاسلاميـة الـذهـب بالقـداســة أو بالـدناسـة فهو إمـا أن يوجد كقيمـة نقديـة قابلـة للتداول والسرقة، أو في الأضرحة والكنوز الآثاريـة القديمة، وحينئذ يحاط بالقـداسة التي لا ينبغي المســاس بها. وحين تتجاور الطريقتان تتضح ثنائية القداســة والدناسة. في المدن الدينية في العراق ، مثلا، يمكن لأي زائر أن يرى قبابا بكاملها مطلية بالـذهب، وأضرحـة وأبوابـا وحيطانـا وسقوفـا من ذهـب خالص. ان القـداسة التي تحيط بهذا الذهب تمنـع الآخرين من رؤيـة قيمته النقـدية. ذهـب مجاني معروض بـلا ثمن، ولكـن في الوقـت نفســه لا خـوف عليه ، لارتفـاع رصيـده الـرمـزي. خـارج هـذه الأضرحـة بـأمتـار تنتشر محلات الصاغة، التـي تحرس الذهب وتبيعه بأسعار خـرافية، فهو ذهـب ذو قيمة نقـدية عـاليـة، ولكنه بـلا رصيد رمـزي في الأضرحة الـذهب بـلا قيمة مـادية، ولكنـه ذو قيمة رمـزية مقـدسة. وفي محلات الصـاغة ، الـذهـب مدنـس بلا قيمـة رمزية، ولكنه ذو قيمة ماديـة باهظة. يمكن القول اذن، كلما ارتفع رصيد الذهب الـرمزي انخفض رصيده الاقتصادي، وكلما ارتفع رصيده الاقتصادي انخفض رصيده الرمزي.

يمكن مـلاحظة هذه الظـاهرة نفسها، أو مـا يشبهها في المجتمعات التي شـهدت «مجانية الـذهب» في صحراء افريقيا بعـد الفتـح الاسلامـي، أو في امـريكـا الشمالية بعـد غـزو كولـومبس(١٦). لابد الـذهب ، كما هـو واضـح مـن وجود طـرفين: باحـث عـن الذهـب ، ومبحوث عنـه لـديه. يغلـف الباحث عن الذهب بحثه، وهو في العادة شخص يعرف قيمة الذهـب النقدية العـالية، بهدف آخـر. فهو لا يأتي بحثـا عن الذهـب، بل لنقـل رسالة، غـالبا مـا تكون دينيـة، تسهم في تنوير المجتمع الذي يوجـد فيه الذهب. الهدف ديني، وليس ماديا أو اقتصـاديا. وحين يفرغ من مهمته الـدينية، سيجد الذهب بانتظاره كمكافأة سماوية لنجاحه في مسعاه الديني. القداسة تحيـط بالهدف الديني وحده. ويظل الـذهب نتيجة عرضية بسبب دناسته.

في المجتمع المبحـوث عن الـذهب لـديه، وهـو مجتمع لا يعرف قيمة الذهب النقدية، يوجد الذهب إما على شكل كنوز مقدسة يرتفع رصيدها الرمزي وينخفض رصيدها المادي، أو كعنصر خام من عناصر الطبيعـة. في الحالة الأولى، الذهب مجاني، والاعتـداء عليه اعتـداء على حـرمـة القداسـة التـي تحيط به، لذلك يظل بـلا مساس. وفي الحالة الثانية، يضرب المجتمع حول الـذهب سورا من التحـريم، لأن أي استعمال للذهـب يشكل تهديدا للمجتمـع نفسه. يميز ابـن خلدون في نص استشرافي موح بين ثلاثة أنواع من المجتمعات، المجتمع الضروري، وهو المجتمع الذي يكتفي فيـه أهله «في حاجاتهم ومعـاشهم وعمـرانهم من القـوت والكن والـدفء بالمقدار الذي يحفظ الحياة ويحصل بلغة العيش من غير مزيد عليه، للعجـز عما وراء ذلـك». وهـذا هـــو المجتمـــع البـدوي الصحراوي، ثم المجتمع الحاجـي «اذا تعاونوا في الزائد على الضرورة ، واستكثروا من الأقوات والملابـس ، والتأنق فيها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتوسعة البيوت واختلاط المدن والأمصار للتحضر، ثم أخيرا المجتمع الكمالي، وهو المجتمع الحضري الذي يفرط في «عوائد الترف البالغة» (١٧) كاتخاذ القصور والمنازل واجادة المطابخ ولبس الحرير والديباج ... الخ.

يوجد الذهب، اذن لدى المجتمع الضروري الذي يعيش على الحدود القصوى، ويعمل على الحفاظ على منظومته المغلقة باستمرار. ولأنه لا يعرف سوى ما يشبع حاجاته الضرورية في الدفاع عن الحياة، فهو يجهل قيمة الذهب بالضرورة، حيث الذهب أقصى صور الكمال والدعة التي يحن إليها المجتمع المترف. مجتمع الضرورة لا يعرف النقود، ويكتفي بمقايضة شيء مقابل شيء في حياته الاقتصادية وأي استعمال للنقود أو للذهب في هذا المجتمع يعني تهديدا له بالتحول الى مجتمع كمالي، أي بالتحول الى مجتمع حضري، وهذا شيء لا يريده هذا المجتمع ولا يستطيعه. ومن هنا يحيط كل ما يتعلق بالنقود أو الذهب بالتحريم والدناسة، أي بالاساءة الى المجتمع نفسه، والى رأس ماله الرمزي القائم على «مجانية الذهب».

إن العلاقة العكسية بين القيمتين الرمزية والنقدية للذهب هي المعادلة التي تحكم كلا من [illegible] لديه، فحيث يرتفع رصيد الذهب [illegible] الرمزي، وحيث يرتفع رصيده الرمزي [illegible] رصيده المادي. وهذا هو الأساس في [illegible] العصري عن مملكة مالي التي يضعها الروائي في مفتتح الكتاب: «في طاعة سلطان هذه المملكة بلاد مفازة التبر، يحملون إليه التبر كل سنة، وهم كفار همج، ولو شاء أخذهم، ولكن ملوك هذه المملكة قد جربوا انهم ما فتح أحد منهم مدينة من مدن الذهب ونشا بها الاسلام، ونطق بها الأذان، إلا قل وجود الذهب، ثم يتلاشى حتى ينعدم، ويزداد فيما يليه في بلاد الكفار». تزداد قيمة الذهب المادية بازدياد دناسته وانخفاض قيمته الرمزية، فانا تدنس فانه يهاجر ليدخل السوق كبضاعة نادرة.

في صحراء الرواية، المرأة والذهب ملعونان. لماذا؟ باستثناء الناقة التي أغرت الابلق وتسببت في اصابته بماساة الجرب، وايور، المرأة التي تزوجها أوخيد، وتسببت في طلاقه للجميع، يغيب العنصر الانثوي عن الرواية. حتى «تانيت» الالهة القديمة يتم إدراكها بوصفها عنصرا مذكرا برغم وضوح الاشارة الى انوثتها في رمز المثلث. طبعا هناك اناث أخريات مثل الشاعرة والعرافة، لكنها تقوم بوظائف ذكورية. المراتان أو الانثيان المذكورتان هما الناقة وايور. وكلتاهما تقترن بالشيطان والفخ واللعنة.

«الأنثى أكبر مصيدة للذكر» (ص ٣١).

«لعنهما الله معا: الشيطان والاناث، بل من هي الأنثى ان لم تكن شيطانا رجيما» (ص ٢٦).

«كيف اعمته المرأة الى الحد الذي أعماه عن رؤية عمله البشع» (ص ٩٩).

في الجزء الثاني من الرواية، سيكرر أوخيد هذه العبارات نفسها في ذم الذهب:

«يقال انه ملعون ويجلب الشؤم» (ص ١٢٤).

«الذهب الذهب يعمي البصر. الآن فقط صدق ان هذا النحاس ملعون حقا» (ص ١٢٠).

«الذهب يعمي الجميع. الذهب يفسد أفضل الخلق. الذهب الملعون قادهم اليه. الذهب وراءه. الذهب سبب كل اللعنات» (ص ١٤٤).

«عرف الشيطان كيف يحشر نفسه» (ص ١٤٨).

لا يأتي ذم الأنثى من كونها انثى، خصوصا في مجتمع لا تزال فيه بقايا النظام الأمومي في انتسابه الى الام، بل من كونها الروابط بالأرض والشيطاني والمدنس. الأنثى فخ لأنها ترهن قلب الانسان فيما هو أرضي. في آخر الرواية يستذكر أوخيد قول الشيخ موسى، الذي قطع روابطه بالعالم [illegible] بلا زوجة ولا أطفال ولا عائلة: «لا [illegible] القول: لا تودع قلبك في مكان غير السماء. إذا أودعته عند مخلوق على الارض طالته يد العباد وحرقته». والشيخ موسى لا يرهن قلبه. لم يرهنه قط. لم يتزوج ولم يلد ولم يرب قطعان الأغنام أو الابل. ربما كان هذا هو سبب تحرره من الهم» (ص ١٥٧).

قلنا ان أوخيد، والصحراء كلها، يحط من قيمة الذهب ويلعنه. لكنه في المقابل يعلي كثيرا من قيمة «الترفاس»، كما الصحراء المجاني، ويصفه بأنه «كنز مخفي». وهذا ما يعيدنا الى القاعدة التي ذكرناها في الصراع بين القيمتين الرمزية والمادية الذهب، المعدن الثمين اجتماعيا وحضريا، ملعون وفخ وبلا قيمة. والترفاس هبة الصحراء المجانية، كنز «مخفي لا مثيل له انه هنا أيضا الصراع بين السماوي والأرضي، بين الواقعي والرمزي، بين المقدس والمدنس، بين اقتصاد الكفاف واقتصاد التبذير.

حين ينتبه للودان الذي يحمي الكهف الذي اتخذه قبرا اختفى فيه من هجمات صيادي بامبارا، تظهر ثنائية الصراع بين قطبين متضادين أيضا: «الودان ليس شاة أرضية. انه شاة سماوية. ملاك سماوي. رسول. الودان، مثل الأبلق، رسول ما أسعد مثل هؤلاء الرسل» (ص١٥٢). فاقتصاد الصحراء يقوم على مثل هذه الموازنة الدقيقة بين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رأس المالين: الاقتصـــادي والـوهمي. واستنـــادا الى هـــذه القاعدة يصير الأبلق، الحيوان، الأعجم، أقرب الى الرجل من أهله وامـرأته، ويصير الترفاس أثمـن من الذهـب ، والودان أحن عليه من عشيرته وقومه. يصير الكهف الراضي بعزلته ، أسلم للانسان من الواحـة الملعونة ، واقتصاد الكفاف أنجي من اقتصاد التبذير.

حين رضي أوخيد بقبـول حفنة التبر مـن «دودو»، رضي السقوط في الفـخ. لم يكن يعلم أنه يعـالج الخطأ بآخـر. كان يريـد أن يصنع قيمه الـرمزيـة بمفرده ، ان يتحرر ممـا هو أرضي، ممـا يرهـن رأسه عنـد أحـد. لكن الـذهب لا يتركـه. الذهب وراءه حتى بعد قتله «دودو»، سيطالب ورثته برأسه لكي يصلـوا الى نصيبهم من الـذهب. الذهـب وراءه حتى في اختيار طريقة موته. يكمـن في مخبئه حتى الأصيل، ويضلل الـودان،الـرسـول السماوي، أعداءه عـن الـوصـول اليـه، والغريب أن مخبأه الذي ينجيه من القتل يتحول الى قبر. هنا نكتشف مفارقـة أخرى، فالمخبأ الـذي يفترض ان ينقذه من الموت الفعلي، يتحول الى قبر، أي الى دليل على الموت الرمزي. يدرك مردة بامبارا ذلك. لهذا يلجأون الى مطاردة أوخيد من نقطة ضعفـه. يربطون الابلق ويشعلـون النيران في جسده. يسمع أوخيد استغـاثات الجمل المريرة، ولا يستطيـع عليها صبرا. عنـدئذ يقرر أن لا بـديل عـن الموت الفعلي، فيخرج إليهم بهدوء تاركا قبره، القبر الذي أراده منقذا من الموت الطريق الوحيد الى الحياة الرمزيـة. يجب أن يواجه الموت ليدافع عن قيمه الرمزية. هكذا حكم على أوخيد أن يتنقل بين المفارقات ، ويستبـدل الفعلي بالـرمزي، في عجـز دائم عن المواءمـة بين القيمتين.

حين يهبـط أوخيــد بقـدميــه ، يمسكـونــه بهدوء ، ويقطعون أوصـاله بـربطه بين جملين يسيران في اتجاهين معـاكسين، وهي الطـريقة التـي انتقمت بها «تـانس» مـن أعدائهـا. هم أيضا يهدونه الموت الاسطـوري، الموت الذي يريـده تماما. وبهذا الموت الفعلي الأخير، تتـوقف الـرؤية، فلا يعـود بوسـع الراوي أن يلاحقـه حتى العـالم الآخر. الـراوي ابـن العـالم الأرضي، وقد انتقـل اوخيـد الى عـالم النور. السيـف الذي أهوى عليه كـان سيفا من نـور أعمى عينـي أوخيد، وقطـع لسـان الـراوي: «انشطرت الظلمـة بـالقبـس المفـاجـيء . ضرب بيت الظلمات زلـزال. انهار الجدار الفظيع بضربـة سيف النور، فتبدى الكـائن الخفي ولكن .. بعـد فوات الأوان لأنه لن يستطيـع أبدا أن يحدث أحدا بما رأى» (ص١٦٠).

عودا على كلمة شتراوس التي ذكرنـاها في المقدمة، كان أوخيـد يريـد أن يصنـع عالمه الـرمـزي الخاص، يريـد ان يصنع اسطورتـه الشخصية. لقد انتسب الى الجمـل وترك أهلـه وعـد الآلهة ، وأخلـف الوعـد. أراد تحريـك الأشيـاء المقـدسة عـن أماكنهـا. لكنـه من جهـة أخرى، لم يستطـع الانتماء الى المدنس. لقد حـرص الـراوي على عرض نظـام العـالم مـن وجهـة نظــر أوخيـد. وحين تجرأ أوخيـد على تحريك المقدس، تزلزل العالم، انتفض ضده وطوح بـه. وفي النهايـة انفجر به كالـزلزال. ان تقطيع أوصـال أوخيد ، في آخـر الأمر، هـو تقطيع أوصـال للعالم، الـزلزال الـذي ألم ببيـت الظلمات ، ما دام هـذا العـالم أو البيـت لا يأتينـا إلا برؤيته هو.

الهوامش

١ - Claude Lévi - Streausem The Sarage Mind, London, 1989, p. 10.

٢ - انظر سعيـد الغانمـي : ملحمة الحدود القصـوى ، مجلة «الجديـد" العدد العاشر ، ربيع ١٩٩٦ ص ١١.

٣ - ابراهيـم الكوني : التبر ، ط ٣، ١٩٩٢ دار التنـوير - دار تـاسيلي . وسنشير الى ارقام الصفحات في المتن.

٤ - تـرجم الكتـاب الى العربيـة د. عبـدالستار جـواد ، وصدر عـن دار الشؤون الثقافية في بغداد.

٥ - B. Uspensky, A Poetics of Compesition, 1976, p.8.
وللكتاب ترجمة عـربية بعنوان «شعريـة التأليف» بقلم كـاتب السطور بالاشتراك مع د. ناظم حلاوي.

٦ - Paul Simpson, Language, Ideology and Point of View, Routledge, 1993, p. 23.

٧ - د. سيـزا أحمد قـاسـم: بنـاء الروايـة ، الهيئـة المصريـة العـامـة للكتاب، ١٩٨٤، ص ١٣٣.

٨ - بيار بـورديو: أسبـاب عملية ، إعـادة النظر بـالفلسفة ،تعـريب. د. أنور مغيث، الدار الجماهيرية للنشر، ليبيا ١٩٩٦ ص ٢١٠.

٩ - فرانسـوا شامـو : الاغريق في بـرقة، ترجمة د. محمـد عبدالكـريم الوافي، منشـورات جامعة قـاريونـس، بنغازي، ١٩٩٠، ص ٣٠٧ - ٣٥٩.

١٠ - تـرجـم هـذا الفصـل د. علي فهمي خشيـم في كتـابـه «نصـوص ليبية» ، ط٢ ، دار مكتبة الفكر، طرابلس ١٩٧٥.

١١ - شامو: الاغريق في برقة ص ٣٤١.

١٢ - د. علي فهمي خشيم: نصوص ليبية ص ١٤١.

١٣ - المصدر نفسه ص ١٣٥.

١٤ - روجي لابـورت: مدخـل الى فلسفة جـاك دريدا، تـرجمة ادريس كثير وعزالديـن الخطابي، افريقيا الشرق، ١٩٩٤، ص ٥٨. ويـرد ما يماثل هـذا النص في : جاك دريـدا : مواقـع ، حوارات ، ترجمة فـريد الزاهي، دار توبقال، ١٩٩٢، ص ٤٤.

١٥ - دريدا: مواقع ص ١٨.

١٦ - كان كـولومبس يشكر الـرب عندما يجيء أتبـاعه بالذهـب، وهو يرى أن الأسبان يقدمون الدين، ويأخذون الذهب. انظر تودوروف: فتـح أمـريكـا تـرجمة: بشير السبـاعـي دار سينـا ، مصر ١٩٩٢ ، الصفحات ١٨، ٥١.

١٧ - ابن خلدون : المقدمة ص ١٢٠.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السعودية
جذور
العدد رقم 2
1 سبتمبر 1999

رؤى العرب القدماء حول النص



معجب العدواني

عرف العرب القدماء ظاهرة تداخل الكلام وتشعبه ، التي تفتح الطريق أمام احتذاء بعض الشعراء مسار الآخرين ، وقد تجلّت عناية قدماء النقاد العرب بتلك الظاهرة النصيّة المتشعبة عبر آراء نظرية كثيرة ومتعددة . لكن العناية بهذه الظاهرة على المستوى النقدي قد شابها في أغلب الأحيان نظرة جزئية توسلت إلى أن تفتش في جزئيات النصوص وتبتسر بعضها ، كما ترمي إلى محاولة التوصل إلىالنص الأساس الذي انبثق منه بنيان النص الجديد . ولذا فإن هذا العرض الموجز لتلك الجهود العربية القديمة التي اهتمت بتداخلات النصوص في الثقافة العربية ؛ لا يعد قائماً مقام (التناصيّة : Intertextuality) في النقد الغربي ، كما لا يفي بتشكيل نظرية حديثة في هذا الإطار .

ولا يهدف تناولنا هذا إلى الوصل بين متباعدين يشكلان سياقين ثقافيين ، لكنه يرمي أولاً إلى التعرف على بعض تلك الإشارات النقدية المتميزة التي حفل بها تراثنا العربي بوصفها منطلقاً مهماً يتم الاستئناس به أولياً ، كما يمكن تفعيله وتنميته والتقدم به إلى فضاءات أوسع .

لهذا كان لابد لمن يدرس المفهوم أن يجد نفسه متصلاً بالسياق الثقافي العربي ولاسيما أن هذا السياق يحمل أفكاراً نصية مهمة ، يمكن أن تتسم بمنهجية متمرسة في الكشف عن النص .

لقد سعى العرب الأوائل إلى وضع قواعد نصية يتمكن النص من اقتفائها والاهتداء بهديها ، وذلك عن طريق الاهتمام بتشكيل النماذج[1] في الشعر أو النثر . ولعل السعي الحثيث وراء نص بدئي يمكن وصفه بالنص (الجنيني) والإغراق في تحديده ؛ كان له دوره في عدم الدقة في ضبط تلك العلاقات القائمة بين النصوص .

ولذا كان من المعتاد أن يتفاخر النقاد العرب القدماء بمعرفة ذلك النص والكشف عنه عبر طريقتي الحفظ أو السماع ، فهذا " ابن الأثير " يسعد بتنبيه جمهور المتلقين حول شعر " ابن الخياط " معتمداً على حفظه لشعر المتنبي (وكنت سافرت إلى الشام في سنة سبع وثمانين وخمسمائة ، ودخلت مدينة دمشق ؛ فوجدت جماعة من أدبائها يلهجون ببيت من شعر ابن الخياط في قصيدة له أولها :

خذا من صبا نجد أماناً ، ويزعمون أنه من المعاني الغريبة ، وهو :

أغار إذا آنست في الحي أنه حذاراً عليه أن تكون لحبه

فقلت لهم : هذا البيت مأخوذ من شعر أبي الطيّب المتنبي في قوله :

لو قلت للدنف المشوق فديته مما به لأغرته بفدائه

وقول أبي الطيب أدق معنى ، وإن كان قول ابن الخياط أرق لفظاً ، ثم إني وقفتهم مواضع كثيرة من شعر ابن الخياط قد أخذها من شعر المتنبي[2] .

ولذلك سنوجز هنا تلك الآراء النقدية التي تناولت موضوع النص علاقات وإنتاجاً ، في ثلاث دوائر نصية متداخلة ، تشكل في

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجموعها كلاً واحداً ، إلا أن إغراء تصنيفها قد أملاها على النحو التالي :

* دائرة الشكل .
* دائرة المضمون .
* دائرة الثقافة .

ومع تداخل هذه الدوائر فيما بينها ، إلا أن هذا التقسيم يرمي إلى محاولة مبدئية إلى ضبط تلك الدراسات في إطار مستويات أسست بشكل أقرب إلى البناء الهرمي .

* دائرة الشكل

يتجلى هذا المستوى في الأدب العربي في أدق صوره عبر بنية الإيقاع من خلال تقنين " الخليل بن أحمد الفراهيدي " لخمسة عشر بحراً شعرياً ، إلى جانب ما استدركه تلميذه الأخفش وأضافه إلى العروض الخليلية . وهذا التقنين جعل الشعر العربي يدور في إطار تلك الأوزان الشعرية ، لكن العرب لم يركزوا على ذلك التتبع للأوزان الشعرية إلا في حالة التزام النص (ب) بقافية ووزن النص السابق (أ) ، وقد أطلق على هذا (المعارضة الصريحة)[٣]، وهي تمثل أعلى درجات التعالق بين نصين ، ويكمن تعريفها بأنها اتباع نص لنص آخر في موضوعه وقوالبه الشكلية ، ليصبح التعريف الأدق للمعارضة (أن توافق القصيدة المتأخرة القصيدة القديمة في وزنها وقافيتها)[٤].

وقد أقره " أبو هلال العسكري " وأجازه ، وعد تلك

القوالب أنموذجاً يهتدى به ، وذلك بقوله : (ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ، والصب على قوالب من سبقهم)[٥].

لكن " ابن خلدون " رمى إلى بلورة مفهوم القالب أو المنوال الذي يبنى عليه الشعر أو ينسج عليه الكلام ، عبر التأسيس له ونفي ما عداه ، فقال : (فإن خرج عن القالب في بنائه ، أو عن المنوال في نسجه كان فاسداً)[٦].

وقد تكون جنينية الإيقاع داخل النص نفسه ، أي تناصية داخلية جزئية ، بأن يعود القالب الجزئي إلى الظهور في النص بتكراره، كما في الترصيع الذي يحكمه إيقاع الجملة الأولى من النثر ، أو الشطر الأول من الشعر ، وهو الذي عرفه " ابن الأثير " (وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلى مثل ما في الجانب الآخر ، وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع ، وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية)[٧]، ومنه قول الشاعر :

فمكارم أوليتها متبرعاً وجرائم ألفيتها متورعا

كما استشهد في النثر بقول الحريري في مقاماته (فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه ، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه)[٨].

وعلى ذلك يكون الإرصاد أيضاً مظهراً شكلياً جزئياً يبنى عليه النص ، فهو (أن يبني الشاعر البيت من شعره على قافية قد أرصدها له أي أعدها في نفسه ، فإذا أنشد صدر البيت عرف ما يأتي به في قافيته)[٩].

وهو يأتي في النثر كما ورد في القرآن الكريم (وما كان

الناس إلا أمة واحدة فاختلفوا ولولا كلمة سبقت من ربك لقضي بينهم فيما كانوا فيه يختلفون)[10].

والتوشيح أن يضيف الشاعر إلى القافية الأولى للبيت كالوشاح (وكذلك يجري الأمر في الفقرتين من الكلام المنثور ؛ فإن كل فقرة منها تصاغ من سجعتين)[11]، ويمثل " ابن الأثير " لذلك بقول الشاعر :

اسلم ودمت على الحوادث مارسا	ركناً ثبير ، أو هضاب حراء
ونل المراد ممكناً منه على	رغم الدهور ، وفز بطول بقاء[11]

ويتجلى هنا ذلك التدرج في التعامل الجزئي المغرق داخل النص عند نقادنا القدماء ، معتمدين على مظاهر البنية الإيقاعية ، حيث البدء بالإرصاد والترصيع وغيرها من عناصر البديع ، أما المعارضة فتغلب عليه الشمولية وهي أكثر وضوحاً في تداخلات البنية الإيقاعية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* دائرة المضمون

يشكل هذا المستوى دائرة نصية اتسع نطاقها في دراسات الأقدمين ، وانبجست عنها شظايا لأحكام نقدية هامة تعددت بتعدد الموضوعات التي تناولها نقاد الأدب ، وإن اتفقت الأحكام النقدية على أن النص مسبوك من عدة نصوص .

إلا أن عدم استثمار هذه النظرة نقدياً في تحليل النص قد أوجد تأخراً في استثمار مفاهيم تناصية ، فقد اهتمت بالتركيز على الذوات ، ولذا فإننا سوف نركز جهدنا في حصر تلك الأحكام التي عالجت ضمن هذه الدائرة بعض المفاهيم النقدية .

ففي خضم تلك الدراسات النقدية التي اهتمت بالسرقات الشعرية ؛ أنتج العديد من المفاهيم النقدية التي حاولت التفريق بين السرقة والاحتذاء ، مع أن بعض تلك الدراسات قد جمع المفهومين في إطار واحد ، ومن تلك المفاهيم ما أطلق عليه هؤلاء النقاد (تداول المعاني المشتركة) .

ومما يفصح عن إجماعهم على أن هناك موضوعات شائعة وأفكاراً مشتركة بين المبدعين ، وهي مجال للأخذ والتداول بينهم ، ما أشار إليهم " الجاحظ " بقوله : (والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي والمدني)(١٣) .

كما أثبت هذه المقولة " أبو هلال العسكري " حين قال : (ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم)(١٤) ، ويؤكد " العسكري " مقولته تلك باستشهاده بما قال الإمام " علي بن أبي طالب " (لولا أن الكلام يعاد لنفد) .

ولعل ذلك ما دفع " الآمدي " إلى أن يستثمر مقولة المعاني الشائعة والجارية مجرى الأمثال وذلك بتطبيقها في آرائه النقدية حين أراد الرد على" أبي الضياء بشر بن تميم " الذي اتهم البحتري بسرقة قول أبي تمام :

جرى الجود مجرى النوم منه فلم يكن ... بغير سماح أو طعان بحالم

وذلك في البيت الذي قال فيه البحتري :

ويبيت يحلم بالمكارم والعلى ... حتى يكون المجد جل منامه

لهذا فحين يعلل الآمدي ذلك فإنه يستند إلى مقولة شيوع المعاني واشتراكها وذهابها مذهب الأمثال ، يقول : (وهذا الكلام

موجود في عادات الناس ومعروف في كلامهم ، وجار كالمثل على ألسنتهم بأن يقولوا لمن أحب شيئاً أو استكثر منه : فلان لا يحلم إلا بالطعام ، فلان لا يحلم إلا بفلانة من شدة وجده بها ، وهذا الزنجي ما حلمه ، إلا بالتمر ، ولا يقال لمن كانت هذه سبيله : سرق ، وإنما يقال له : اتفاق ، فإن كان واحد سمع هذا المعنى أو مثله من آخر فاحتذاه ، فإنما ذكر معنى قد عرفه واستعمله ، لأنه أخذه أخذ سرقة)[١٥].

ومثل ذلك دعوة أولئك النقاد إلى إضفاء مستويات في تقسيم المعاني المأخوذة حتى تتم عملية ضبط السرقات ، فالمثال هو النص الأقدم (الأول) ، وينعكس مدى نجاح الشاعر في المزاوجة بين التقليد والتجديد ، فقد أطلق " العسكري " على أحد أبوابه " حسن الأخذ وقبحه " حيث يقسم المعاني إلى قسمين (ضرب يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدى به فيه ، أو رسوم قائمة في أمثلة مماثلة يعمل عليها ، وهذا الضرب ربما يقع عند الخطوب الحادثة، وينبه له عند الأمور النازلة الطارئة ، والآخر ما يحتذيه على مثال تقدم ورسم فرط)[١٦].

ومع اختلاف ظروف الاتجاهات النقدية وملابساتها المختلفة والمتغيرة ، إلا أننا بعودتنا إلى تعريف " عبدالقاهر الجرجاني " للإحتذاء نجده يقول (أن يبتدىء الشاعر في معنى له وغرض أسلوباً – والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه – فيعمد شاعر آخر إلى ذلك (الأسلوب) فيجيء به في شعره ، فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلاً على منال نعل قد قطعها صاحبها ، فيقال : (قد احتذى على مثاله)[١٧]، لكن ذلك العمل قد يصل إلى مرتبة رذيلة وسخيفة إذا

(عمد عامد إلى بيت شعر فوضع مكان كل لفظة لفظاً في معناه كمثل أن يقول في قوله :

دع المكارم لا ترحل لبغيتها	واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي
ذر المآثر لا تذهب لمطلبها	واجلس فإنك أنت الآكل اللابس

لم يجعلوا ذلك " احتذاء " ولم يؤهلوا صاحبه لأن يسموه "محتذياً "، ولكن يسمون هذا الصنيع " سلخاً " ويرذلونه ويسخفون المتعاطي له)[18].

وقد قسم " ضياء الدين بن الأثير " السلخ إلى اثني عشر ضرباً : (وأما السلخ فإنه ينقسم إلى اثني عشر ضرباً ، وهذا تقسيم أوجبته القسمة ، وإذا تأملته علمت أنه لم يبق شيء خارج عنه)[19].

وفي غمار تلك الآراء النقدية المتعددة لابد لنا من الاستئناس برأي قريب من ذلك لـ " القاضي علي الجرجاني " حين يعرض للمعاني التي يختلف تناولها من مبدع لآخر ؛ فيقول : (وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصيغة الشعر فتشترك الجماعة بالشيء المتداول ، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب ، أو ترتيب يستحسن ، أو تأكيد يوضع موضعه أو زيادة اهتدى لها دون غيره فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع)[20].

ومع ذلك تجد تلك الأصوات التي سبقت لم تحاول أن تقلل من أهمية دور المبدع كمنتج للمعاني الجديدة عبر المعاني القديمة التي استهلكها الأوائل ، فالشاعر الحاذق هو من يجيد الانزياح عن طريق مستهلكة (إذا علق المعنى المختلس عدل به عن نوعه وصنفه ، وعن وزنه ونظمه ، وعن رويه وقافيته)[21].

إن اختلاف طرق التناول للمعاني المشتركة التي يعرفها الجميع جعل قدماء النقاد العرب يحرصون على تلك التقسيمات العديدة والضرورية لتحديد المنتج النصي ونوعه ، الذي يختلف من مبدع لآخر ، فالمبدع قادر على سبك تلك المعاني بطريقة مبتكرة وتقديمها للمتلقي .

وفي قاعدة نقدية قد توصل ما سبقت الإشارة إليه ، وتشي بدور فعال لمنتج النص ، يقول " ابن طباطبا العلوي " : (فإذا أبرز الصائغ ما صاغه التبس الأمر في المصوغ ، وفي المصبوغ على رائيهما ، فكذلك المعاني وأخذها ، واستعمالها في الأشعار وعلى اختلاف فنون القول فيها) [٢٢] .

وفي تقسيم " حازم القرطاجني " للمعاني دليل على تلك الدقة في التعامل مع الأحكام النقدية فمنها معان كثيرة شائعة ، ومعان أقرب إلى القليل ، ومعان نادرة وعديمة النظير وهو يرى الأول (لا سرقة فيه ولا حجر في أخذ معانيه ، ومن أبرز المعنى النادر في عبارة أشرف من الأولى ، فقد قاسم الأول الفضل) [٢٣] .

ولهذا فقد حرص هؤلاء النقاد القدماء أن يوجدوا مفهوماً نقدياً آخر يحل إشكال المعاني المشتركة ؛ وهو ما اصطلحوا عليه بـ (توارد الخواطر) محاولين بذلك أن يخرجوا من أزمة السرقات التي أثيرت حول بعض الشعراء عبر استثمار دقيق لهذا المفهوم . يقول "أبو هلال العسكري " عن ذلك التوارد (وإذا كان القوم في قبيلة واحدة، وفي أرض واحدة ، فإن خواطرهم تقع متقاربة ، كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة) [٢٤] .

ولعل العسكري هنا يحيل ذلك التوارد إلى أثر البيئة والمجتمع في تكوين الثقافة ، ودورها في تشكيل الإبداع الجماعي .

وربما سمح ذلك للجرجاني أن يؤسّس لذلك المفهوم عند من وليه من النقاد بإشارته إلى ذلك (ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد منه قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ، وكان أكثره ظاهراً كالتوارد)(٢٥)، لذلك لم تخل آراء النقاد المتأخرين بعدهم من الإشارة إلى ذلك وتلمسه ؛ (وصح عندي توارد الخواطر ، وتشاركها في المعاني)(٢٦). ولهذا كله ينبغي ألا يلام متأخر في ذلك (فربما وقع هذا من غير ابتداء ، فيظن صاحبه أنه اخترعه)(٢٧).

وقد كانت إشارة " ابن الأثير " إلى التوارد في الخواطر في مطلع حديثه عن السرقات الشعرية تساوي بين المبدعين المتقدمين والمتأخرين ، وتسهم في إلغاء مفهوم (مثالية النص) حين يقول (إن باب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة ، ومن الذي يحجر على الخواطر وهي قاذفة بما لا نهاية له ؟ إلا أن المعاني ما يتساوى الشعراء فيه ، ولا يطلق عليه اسم الابتداع لأول قبل آخر ، لأن الخواطر تأتي من غير حاجة إلى اتباع الآخر الأول)(٢٨).

وعلى ذلك فلاريب أن نجد لدى أغلب هؤلاء تراجعاً – يبدو غير دائم – عن الحكم بالسرقة بعد فحصهم لتلك التداخلات المعقدة التي تسهم في إنتاج النص وبلورته ، وإن طالب بعض هؤلاء النقاد بعدم التسرع في إصدار الأحكام بالسرق : (وعزمت على ألا أحكم على المتأخر بالسرق حكماً حتماً)(٢٩).

واجترح بعضهم حلاً نقدياً أمثل يتبنى الوسطية بأن يقول : (قال فلان : كذا ، وقد سبقه إليه فلان ، فقال : كذا)(٣٠).

أما الآمدي فقد استثنى السرقات من المساوىء ، يقول : (وكان ينبغي أن لا أذكر السرقات فيما أخرجه من مساوىء هذين

الشاعرين ؛ لأنـي قدمت القول في أن مـن أدركته مـن أهـل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوىء الشعراء ، وخاصة المتأخرين ، إذ كان هذا باب ما تعرى منه متقدم ولا متأخر)[٣١]، ولا عجب أن يعد هذا المبحث عندهم مؤطراً بإطار الثقافة ، حين يقول " ابن رشيق " في ذلك : (وهذا باب متسع جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه)[٣٢].

* دائرة الثقافة

يمكن أن تقسم هذه الدائرة إلى ثلاثة مستويات نصية هي :

١) التأويل النصي .

٢) البنيات النصية الجزئية .

٣) إنتاج النص .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في المستوى الأول (التأويل النصي) يهتم النقد العربي بجذور اللفظ الضاربة في القدم ؛ حيث يتجاوز التعامل مع الشكل كمستوى سطحي إلى مستوى البنية العميقة للفظة وارتكازها على حقل دلالي تتجاوز به العديد من الدلالات التي قد تصل إلى التضاد .

وقد تم تعليق هذا المستوى بالدائرة الثقافية كونه يضرب بجذوره في أبعادها ، ولهذا يأتي الشكل محملاً بالكثير من الدلالات ، ويأخذ أوضاعاً متعددة بحسب العلم أو الحقل الذي ورد فيه . ولقد وجد مفسرو القرآن الكريم الحاجة ماسة إلى الانتقال من التفسير المعجمي إلى التأويل النصي الذي يعتمد على انبثاقات الشكل في كل مستوياته ابتداء من الأصوات وانتهاء بالتركيب . إلى جانب تداول

النصوص الموازية التي تصل النص القرآني بغيره حيث تتعدد وتدعم وجهات النظر في التفسير على اختلاف مذاهبه . ومن أمثلة تلك العناية بالتأويل النصي كتاب " ابن قتيبة " الذي بعنوان (تأويل مشكل القرآن)؛ حيث يسعى فيه إلى تجاوز درجة التفسير إلى درجة التأويل ، دفعه إلى ذلك رغبته في الدفاع عن القرآن[٣٣].

أما (البنيات النصيّة الجزئية المضمّنة) فقد درسها علماء البيان داخل النصوص ، وحددوا لذلك مصطلحات توحي بالتداخل النصي ورغبوا في ذلك ، ودعوا إليه (وقد تسمي استعارتك الأنصاف والأبيات من شعر غيرك ، أو إدخالك إياه في أثناء أبيات قصيدتك تضميناً وهذا حسن)[٣٤].

ويزيد " ابن رشيق " على وصف التضمين فيخصص له باباً ويعرفه بقوله : (وهو قصدك إلى البيت من الشعر أو التقسيم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل)[٣٥].

ويتدرج " ابن الأثير " من النظري إلى التطبيقي حيث يورد تطبيقاً مبسطاً لأحد نصوصه المتداخلة مع نصوص أخرى ، وهي ممارسة طالما اهتم بها " ابن الأثير " كما أشرنا آنفاً ، فيقول : (ومن ذلك ما ذكرته في ذم بعض البلاد الوخمة ، فقلت : ومن صفاتها أنها مدرة مستوبلة الطينة ، مجموعاً لها بين حر مكة ولأواء المدينة ، إلا أنها لم يأمن حرمها في الخطفة ، ولا نقلت حماها إلى الجحفة)[٣٦]، ثم يعود " ابن الأثير " إلى قراءة نصه نقدياً عبر اعتماد على تلك البنيات النصية الجزئية ، وفي تلك القراءة محاولة من الناقد في ربط نصه بتلك الأصول حيث تستمد منها شرعية الوجود والبناء . فيرى هذه الكلمات القصار تضم آية من القرآن ، وخبرين من الأخبار النبوية ،

فالآية من سورة " العنكبوت "، وهي قوله تعالى (أولم يروا أنا جعلنا حرماً آمناً ويتخطف الناس من حولهم) وهذا موضع يختص بالأخبار لا بالآيات ، غير أن الآية جاءت ضمناً وتبعاً ، وأما ما تضمه من الحديث فالأول منهما قوله صلى الله عليه وسلم (من صبر على حر مكة ولأواء المدينة ضمنت له على الله الجنة) وأما الثاني فقوله صلى الله عليه وسلم في دعائه للمدينة : اللهم حببها إلينا كما حببت إلينا مكة وانقل حماها إلى الجحفة)[٣٧] .

ومما عني به العرب مفهوم (نظم المنثور ونثر المنظوم) حيث يبدو الوعي بأهمية البعث الجديد لآثار النص وارداً في ثنايا الفكر النقدي العربي ، فنجد " ابن طباطبا العلوي " يصور تلك التحولات للبنية النصيّة بقوله (وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام وفي الخطب والرسائل والأمثال ، فتناوله فجعله شعراً كان أخفى وأحسن، ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما)[٣٨] .

أما المستوى الثالث والأهم في دائرة الثقافة فيتصل بـ (إنتاج النص) وهو ما أطلق عليه (ثقافة المبدع) ، حيث لم يغفل القدماء تكوين المبدع الثقافي والفلسفي ، والذي يؤسس رؤية شعرية له ، ولعل احتفاءهم بهذا المفهوم يسهم في إلغاء مفهوم (شياطين الشعر) ويقوضه[٣٩] . وهي تلك الرؤية التي تتردد في المخيال الشعبي للعرب القدماء . ويتم تقويض هذا المفهوم عبر إسناد القدرة على الإبداع إلى ثقافة يمتلكها المبدع لا شيطان شعر يعتريه .

وترتكز تلك الثقافة المنتجة للنص على الحفظ والرواية كمصدرين يعتد بهما لدى المبدع ، وتفتح له سبيل إنتاجية النص .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يرى " الآمـدي " أن كثرة المحفوظ لدى الشاعر ، وروايته الشعر القديم تترك آثاراً نصية لدى الشاعر . واتخذ من شعر أبي تمام أنموذجاً: (كان أبو تمام مشهوراً بالشعر مشغوفاً به ، مشغولاً مدة عمره بتخيره ودراسته .... وهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر وأنه اشتغل به وجعله وكده ، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه ، فإنه ما من شيء كبير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه واطلع عليه ، ولهذا أقول : إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما قام منها على كثرتها)[٤٠].

وقد حرص هؤلاء أن يتأمل الشاعر طرق من سبقوه ، وذلك حتى تطبع في ذهنه ، ويتأثر بها ، ولهذا يضع بعضهم إرشادات وخطوات يأمل أن يقتدي بها الشاعر ، وهو بذلك يجدد أثر الثقافة في إنتاج الشعر وانتمائه إليها ، فيوصي " ابن طباطبا العلوي " كل شاعر (أن يديم النظر في الأشعار – التي قد اخترناها – لتلصق معانيها، وترسخ أصولها في قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إلى نتائج مما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار ، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة)[٤١].

ولعل هذا النص يوحي بتلك الجذور القوية التي تتشعب داخل النص الأدبي شعراً أو نثراً ، وهذا ما عاد به " ابن طباطبا " إلى تقريره في النثر حيث يورد ما حكاه " خالد بن عبدالله القسري " حين قال : (حفظني أبي ألف خطبة ، ثم قال لي : تناسها ، فتناسيتها ، فلم أرد شيئاً من الكلام إلا سهل علي)[٤٢].

أما " ابـن رشـيق " فقـد دعـا إلى أن يوسـع الشـاعر ثقافتـه ، ووضح أهميـة روايـة الشعر في الإنتـاج الشـعري ، فخصـص بابـاً في كتابه (العمدة) أطلـق عليـه .. (بـاب في أدب الشـاعر) ؛ وكـان مـن الآراء النقديـة الـتي أكـد فيهـا علـى أهميـة الحفـظ والروايـة في أدب الشاعر : (وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ، ومعرفـة أنسـاب وأيـام العرب ، ليستعمل بعض ذلك فيما يريده مـن ذكـر الآثـار ، وضـرب الأمثال ، وليعلق بنفسه بعد أنفاسهم ، ويقوي طبعه بقـوة أطبـاعهم ، فقد وجدنا الشـاعر مـن المطبوعـين المتقدمـين يفضـل أصحابـه بروايـة الشعر ، ومعرفة الأخبار والتلمـذة لمـن فوقـه مـن الشـعراء فقـال هـو الرواية يريد أنه إذا روى استفحل)[٤٣] ، فالروايـة عـامل تسـتند إليـه صنعة الشعر ، وأداة من أدواته التي يجب أن يستحضرها الشاعر قبـل أن يستعد للنظم ، ولذا كان من شـروط " ابن طباطبا " الـتي ينبغي توافرها في المبدع (التوسع في علم اللغة ، والبراعـة في فهـم الإعـراب والرواية لفنون الآداب)[٤٤] .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويبـالغ بعـض النقـاد في تفريـع الأمـر وتقسـيمه ، فيشـير إلى انقسام الطرق في تعلم الكتابـة إلى ثـلاث شـعب ويقـرر جـدوى كـل شعبة منها ؛ (الأولى : أن يتصفـح الكـاتب كتابـة المتقدمـين ، ويطلـع على أوضاعهم ، في استعمال الألفاظ والمعـاني ، ثـم يحـذو حذوهـم ، وهذه أدنى الطبقـات عنـدي .. الثانيـة : أن يصـرف همـه إلى حفـظ القرآن الكريم ، وكثير من الأخبار النبوية ، وعدة من دواوين فحـول الشعراء ... ثـم يـأخذ في الاقتبـاس مـن هـذه الثلاثـة أعـني القـرآن ، والأخبار البنبوية ، والأشعار)[٤٥] .

وتترك تلك الشعب السابقة آثاراً نصية في نـص منتـج مولـود حديثاً ، ولهذا نجد الإصـرار علـى أهميـة الحفـظ كوسـيلة متواتـرة في

الأدب العربي : (من أحب أن يكون كاتباً أو كان عنده طبع مجيب ، فعليه بحفظ الدواوين ، ذوات العدد ، ولا يقنع بالقليل من ذلك ، ثم يأخذ في نثر الشعر من محفوظاته)[٤٦].

وفي " المقدمة " لابن خلدون تتبلور تلك الأفكار السابقة ، وتتجلى بصورة أكثر دقة ، حيث يصدر آراء نقدية هامة تتسم بالجدة، فقد أكّد مفهوم (ثقافة الشاعر) ؛ ورأى أن اللسان لا يقوم إلا بالصناعة والتدريب ، وقد خصص فصلاً سماه (في صناعة الشعر وتعلمه) ؛ كان من أبرز آرائه فيه : (والملكات اللسانية كلها إنما تكتسب بالصناعة)[٤٧]. ولذا فهو يشترط لنمو تلك الملكات اللسانية (الارتياض في كلامهم حتى يحصل شبه في تلك الملكة)[٤٨]. كما يحدد المنوال أو القالب كأساس تنبني عليه لحمة النص ، ويحدد المادة التي توضع في القالب ، أو المنوال (إن المحصل لهذه القوالب ؛ إنما هو حفظ أشعار العرب وكلامهم ، وهذه القوالب كما تكون في المنظوم ، تكون في المنثور)[٤٩].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويعيد " ابن خلدون " مقولته تلك في أكثر من موضع (ولا يعرفه إلا من حفظ كلامهم حتى يتجرد في ذهنه من القوالب المعينة الشخصية قالب كلي مطلق ، يحذو حذوه في التأليف كما يحذو البناء على القالب ، والنساج على المنوال)[٥٠]. لكنه اشترط لذلك الحفظ أن (يتخير المحفوظ في الحر النقي الكثير الأساليب)[٥١]، ثم اشترط النسيان لذلك المحفوظ من النصوص ، لتبقى آثارها المدخل الرئيس لدائرة الإبداع (وربما يقال : إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الظاهرة الحرفية ؛ إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها)[٥٢].

لقد قدر " ابن خلدون " أهمية المحفوظ وجودته ، ودوره الفاعل في الرواية قبل الإنتاج ؛ فبقدر جودة المحفوظ يجيد المبدع استعمال تلك الملكات الشعرية ، أو النثرية ، حتى أن الشاعر يتميز عن غيره من العروضيين والفقهاء والبلاغيين ، لأن له قوالب أجاد وضع كلامه في إطارها ، وما القصة التي ساقها إلا دليل على معرفة بأنظمة اللغة الدارجة ، وتراكيبها المختلفة من نسق ثقافي إلى آخر ، وأهمية المعجمية اللغوية التي ينهل منها أهل كل علم : (أخبرني صاحبنا الفاضل أبو القاسم بن رضوان ، كاتب العلامة بالدولة المرينية قال : ذكرت يوماً صاحبنا أبا العباس ابن شعيب كاتب السلطان وكان المقدم في البصر باللسان لعهده ، فأنشدته مطلع قصيدة " ابن النحوي "؛ ولم أنسبها له وهو هذا :

لم أدر حين وقفت بالأطلال ... ما الفرق بين جديدها والبالي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فقال لي على البديهة : هذا شعر فقيه ، فقلت له : ومن أين لك ذلك ؟ فقال : من قوله ما الفرق ؟ إذ هي من عبارات الفقهاء ، وليست من أساليب كلام العرب . فقلت له : لله أبوك ، إنه ابن النحوي)[٥٣]. إن تلك الإشارات والشظايا المعرفية المتصلة بالدرس النقدي في حاجة إلى إعادة تنظيم ودراسة ؛ حتى يؤسس للقارىء العربي ذلك الاتصال المعرفي بسياقنا الثقافي العربي ، فالعود إلى تلك الشظايا والمفاهيم النقدية يضيف إلى النظرية الحديثة المؤسسة للبحث في شعرية النص الأدبي .

الهوامش

١) برزت في الأدب العربي دراسات الخليل بن أحمد الفراهيدي في العروض التي أوجد فيها نماذج أولية للشعر العربي .

٢) ضياء الدين بن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٩٠م ، جـ ٢ ، ص ٣٤٦ – ٣٤٧ .

٣) عبدالرحمن اسماعيل : المعارضات الشعرية ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص ٢٠ .

٤) المرجع السابق : ص ١٩ .

٥) أبو هلال العسكري : الصناعتين ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ١٩٦ .

٦) عبدالرحمن بن خلدون : المقدمة ، دار القلم ، بيروت ، ط ٥ ، ١٩٨٤م ص ٥٧٢ .

٧) ابن الأثير : المرجع السابق ، جـ ١ ، ص ٢٥٨ .

٨) المرجع السابق ، جـ ١ ، ص ٢٥٩ .

٩) المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ٣٢٩ .

١٠) سورة يونس ، الآية ١٩ .

١١) ابن الأثير : المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ٣٤٠ .

١٢) المرجع السابق : جـ ٢ ، ص ٣٤١ .

١٣) أبو عثمان الجاحظ : الحيوان ، تحقيق عبدالسلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، جـ ٣ ، د.ت ، ص ١٣١ .

١٤) أبو هلال العسكري : المرجع السابق ، ص ١٩٦ .

١٥) أبو القاسم الآمدي : الموازنة بين الطائيين ، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، المكتبة العلمية، بيروت ، د. ت، ص ٣١٤ .

١٦) أبو هلال العسكري : المرجع السابق ، ص ٦٩ .

١٧) عبدالقاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ط ٣ ، ١٩٩٢م ، ص ٤٦٨ – ٤٦٩ .

١٨) المرجع السابق : ص ٤٧١ .

١٩) ابن الأثير : المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ٣٥٣ .

٢٠) علي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، د.ت ، ص ١٨٦ .

٢١) المرجع السابق ، ص ٢٠٤ .

٢٢) أبو الحسن بن طباطبا العلوي : عيار الشعر ، تحقيق عبدالعزيز المانع ، دار العلوم ، الرياض ، ١٩٨٥ ، ص ١٢٧ .

٢٣) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ١٩٨١م ، ص ١٩٣ .

٢٤) أبو هلال العسكري : المرجع السابق ، ص ١٩٦ .

٢٥) علي الجرجاني : المرجع السابق ، ص ٣١٤ .

٢٦) الحسن بن رشيق : قراضة الذهب في نقد أشعار العرب ، تحقيق منيف موسى، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ١٩٩١م ، ص ٨٢ .

٢٧) المرجع السابق : ص ٨١ .

٢٨) ابن الأثير : المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ٣٤٣ .

٢٩) أبو هلال العسكري : المرجع السابق ، ص ١٩٧ .

٣٠) علي الجرجاني : المرجع السابق ، ص ٢١٥ .

٣١) الآمدي : المرجع السابق ، ص ٢٧٣ .

٣٢) الحسن بن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق محمد قرقزان ، دار المعرفة ، بيروت، ١٩٨٨م ، جـ ٢ ، ص ١٠٣٧ .

٣٣) للإستزادة ، انظر : ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ، تحقيق أحمد صقر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨١م ، ص ٢٣ .

٣٤) أبو هلال العسكري : المرجع السابق ، ص ٣٦ .

٣٥) ابن رشيق : العمدة ، جـ ١ ، ص ٧٠٣ .

٣٦) ابن الأثير : المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ١٤٢ .

٣٧) المرجع السابق : جـ ٢ ، ص ١٤٣ .

٣٨) ابن طباطبا : المرجع السابق ، ص ١٢٦ .

٣٩) شياطين الشعر : مفهوم نقدي عربي قديم ، أفرز قضايا متعددة في دراسة الإبداع ، انظر عبدالله المعطاني : النقد بين المسافة والرؤية ، دار النوابغ ، جدة ، ١٤١٤هـ .

٤٠) الآمدي : المرجع السابق ، ص ٥١ - ٥٢ .

٤١) ابن طباطبا العلوي : المرجع السابق ، ص ١٤ .

٤٢) المرجع السابق : ص ١٥ .

٤٣) ابن رشيق : العمدة ، جـ ١ ، ص ٣٦٢ .

٤٤) ابن طباطبا العلوي : المرجع السابق ، ص ٦ .

٤٥) ابن الأثير : المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ٩١ .

٤٦) المرجع السابق : جـ ٢ ، ص ٩٩ .

٤٧) ابن خلدون : المقدمة ، ص ٥٧٠ .

٤٨) المرجع السابق : ٥٧٠ .

٤٩) المرجع السابق : ص ٥٧٢ .

٥٠) المرجع السابق : ص ٥٧٣ .

٥١) المرجع السابق : ص ٥٧٣ .

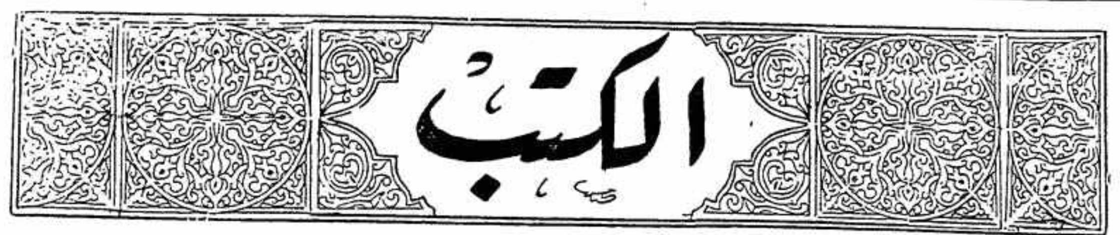
٥٢) المرجع السابق : ص ٥٧٤ .

٥٣) المرجع السابق : ص ٥٧٩ .

❀❀❀

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصر
الرسالة
العدد رقم 51
25 يونيو 1934



تحضير الميزانية المصرية

للدكتور محمد توفيق يونس

نشر الدكتور محمد توفيق يونس رسالته التي نال بها أخيرا إجازة الدكتوراه في الحقوق من الجامعة المصرية بدرجة «جيد جداً» مع شرف الأمتياز بتبادلها مع الجامعات الأجنبية.

وموضوع الرسالة «تحضير الميزانية المصرية» وهو موضوع من أقوى الموضوعات المالية نفعاً، وأعظمها خطراً، وأشدها اتصالاً بعمل الحكومة والبرلمان، وأعمقها أثراً في حياة البلاد وتقدمها.

وعلى الرغم من ذلك كله ظل هذا الموضوع مجهولا حتى جاءت هذه الرسالة القيمة فازاحت الستار عنه والقت عليه ضوءاً ساطعاً أنار جوانبه جميعا.

ويزيد هذا البحث جلالاً وخطراً أنه بني على أبحاث قيمة عميقة، ومشاهدات واقعية دقيقة، ووثائق أصلية ثمينة، تستفرغ الجهد المضني وتستنفد الوقت الطويل.

وقد رتب المؤلف ابحاثه ترتيباً منطقياً سليماً، وصور للقارئ الميزانية المصرية تصويراً علمياً سديداً، فأرجع موضوعاتها الى اصولها العلمية وسماها بمسمياتها الصحيحة، وطبق عليها مبادىء علم المالية العامة، وأخضعها للبحث العلمي الدقيق، وجعل منها مجموعة متماسكة الأجزاء، محكمة الارتباط، واضحة المعنى.

بيّن للجمهور الحالة الحاضرة للميزانية المصرية من الوجهتين العلمية والعملية بعد أن تكلم عن حالتها في الماضي ومختلف تطوراتها. وقد درسها فوق ذلك دراسة نقدية، ووقف ازاء ما يعرضه من مسائل موقفا ايجابيا، وبين مايراه من الوسائل المؤدية لحلها، فمهد بذلك الطريق لمن يتبعه من الباحثين، وأعطى كل من يهمه أمر الميزانية المصرية من الشيوخ والنواب والموظفين والطلبة مرجعا قيما ثميناً، شديد الأهمية جزيل الفائدة، خصوصا ولم يكن أمامهم قبل ذلك اى بحث آخر يعبد السبيل وينير الموضوع

وليس أدل على موضوع هذا البحث مما يقوله المؤلف في ختام مقدمته: «على هذا الأساس الواقعي بنيت رسالتي جاعلا نصب عيني أن أرى القارئ، في تحضير الميزانية، كيف تصبح مجموعة من التقديرات الأولية المبعثرة مجلداً ضخما منسقاً؛ وأن أصور له الميزانية المصرية تصوير الكائن المستقل له أجزاؤه ومميزاته مقدماً اليه بياناً عن جميع الأدوار التي تمر بها في مرحلة التحضير محدداً ومحللاً المبادئ والقواعد التي تتصل بها وتقوم عليها»

ولقد حقق المؤلف غرضه أتم تحقيق، وبلغ ولا شك غايته على خيرما يكون، فقدرت الجامعة المصرية رسالته أعظم تقدير ومنحته اسمى درجاتها، وصادف عمله نجاحاً عظيماً واهتماماً شديداً في الأوساط العلمية والدوائر الحكومية. والكتاب أنيق الطبع جيد الورق يباع في جميع المكاتب الشهيرة وثمنه عشرون قرشاً

زعامة الشـــعر الجاهلي

بين امرئ القيس وعديّ بن زيد

تأليف الأستاذ عبد المتعال الصعيدي

الأستاذ عبد المتعال الصعيدي أديب مجتهد واسع الاطلاع، يعجبك منه اذا حادثته دماثة خلقه، ورقة طبعه، وسرعة بديهته، ومن آثاره الأدبية هذا الكتاب الذي أحدثك عنه، وهو يقع في نحو مائة وثلاثين صفحة من القطع الكبير.

ابتدأ الأستاذ كتابه بفصل في ميزان الشعر، وقد تساءل في هذا الفصل «هل يوزن الشعر بموضوعه أو يوزن بألفاظه ومعانيه أو يوزن بهما معاً؟ واذا كان يوزن بهما معاً فما الذي ينظر اليه

قبل غيره منها ؟» ثم تكلم فى هذا الفصل عن الشعر وأغراضه ، وعقد فصلاً آخر عن الشعر الحضرى والشعر البدوى ثم وصف نجداً وتكلم عن كندة وتغلب ، ثم ترجم لامرئ القيس وشرح عقيدته وتعرض للغته وشعره ، وأورد طرفاً من شعره فى لهوه وجده ، وبعد ذلك انتقل الى عدى بن زيد فتكلم عن الحيرة وعن حياة عدى ولغته وشعره ، وأورد أيضاً شيئاً منه ، ثم تكلم عن منزلة الشاعرين اجمالا ووازن بينهما فى النهاية فجعل الزعامة لعدى بن زيد .

فالكتاب كما ترى جدير بأن يقرأه الأدباء ، فسيجدون فى قراءته متعة ، وسيظفرون منه بكثير من المعلومات الشيقة المفيدة ولهم بعد ذلك أن يوافقوا الأستاذ فيما ذهب اليه أو يخالفوه .

أما أنا فأخالفه وأراه متحيزاً فى حكمه ، وأرى هذا التحيز نتيجة لازمة لمقدمته عن ميزان الشعر ، فقد جعل الأساس فى وزن الشعر أغراضه ، وقسم هذه الأغراض الى شريفة وغير شريفة ، دون أن يحدد هذا التقسيم ، ثم أظهر ميله الى شعر الحضر ونفوره من شعر البادية فجعله غليظاً خشناً ليس فيه من المحاسن الا وصف جمال الطبيعة ان كان ثمة من جمال فى البادية ! وعلى هذا الأساس قدم عديا لشرف أغراضه ورقته التى اكتسبها من الحضر مع أنه يقول فى صفحة ١٤ « ولا نريد من هذا أن الأدب الحضرى فى جملته كان خيراً من الأدب البدوى فى جملته ، وقد يوجد من أدباء البدو من كان خيراً من بعض أدباء الحضر ومن أدباء الحضر من كان فى أدبه أقل من بعض أدباء البدو » ولكنه أراد أن يقدم عديا فتكلف ، واضطر الى أن يغمط امرأ القيس كثيراً من محاسنه ، هذا الى أنى أخالف الأستاذ الفاضل فى قوله عن الشعر « إن موضوعاته هى أغراضه وألفاظه هى معانيه ، ومعانيه هى ألفاظه ، ولا يمتاز اللفظ عن المعنى الا فى مظهر وجوده فى اللسان ووجود المعنى فى الذهن » .

لا أستطيع أن أقره على هذا الرأى ، ولا أجده يحتمل المناقشة أو بعبارة أخرى أجد المناقشة فيه لا تنتهى ، فان المناقشة فى البديهيات تخرج عن الموضوع اذ أنها تبدأ من قضية مسلمة ومن نقطة نهائية .

أما عن قياس الشعر بأغراضه فانى أرى الأمر على عكس ما يراه الأستاذ ، فلن تتسنى الموازنة بين شاعرين ، اذا أردنا تفضيل أحدهما على الآخر الا اذا اتفقا فى الغرض ، أو على حد تعبير أدبائنا الا اذا اتحدا فى المدرسة ، أما أن يختلفا فى البيئة والغرض فنجعل من ذلك مقياساً للموازنة بينهما فمالا أسلم به الا اذا استطعنا أن نوازن موازنة تنتهى بحكم تفضيلى بين أبى نواس وعمر بن أبى ربيعة مثلا أو بين البحترى والمعرى أو بين شوقى والبارودى . . . الخ

ولكنى اذا خالفت الأستاذ فى بعض آرائه فلا يسعنى الا أن أعلن اعجابى بدقته فى البحث واستقصائه لتفاصيل الموضوع وإلمامه به ، هذا الى جمال عبارته ودقة أدائه ، مما يجعل كتابه جديراً بالاقتناء ، خليقاً بالدرس فى روية وامعان ؟

محمود الخفيف

ابن خلدون — حياته وتراثه الفكرى

عرض نقدى مستفيض لحياة المؤرخ الفيلسوف وتراثه الفكرى والاجتماعى فى مائتى صفحة طبع دار الكتب

تأليف محمد عبد الله عنان المحامى

ثمنه ٨ قروش فقط عدا البريد يطلب من المؤلف بشارع الساحة نمرة ٣٩ تليفون ٤٤٦٨٣ — ومن جميع المكاتب

مجموعة السنة الأولى للرسالة

لدى الادارة مجموعات مجلدة من السنة الأولى للرسالة تباع بخمسة وثلاثين قرشا غير أجرة البريد فى مصر و بخمسين قرشا فى البلدان الأخرى

مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر

مصر
أبولّو
العدد رقم 22
1 سبتمبر 1934

إنما هو الشعر الخالد ، فهؤلاء الشعراء الأربعة — وإن اختلفوا في بعض المذاهب — متفقون عند نقطة واحدة مركزية : هي جعل الشعر رسالة من الحياة الى الحياة ، فهم مفكرون قبل أن يكونوا شعراء ، وهم يعرفون من الشعر معناه لا ألفاظه ، وعمقه لا ضحله ، وغاياته وأغراضه، والمثل العليا التي خُلق من أجلها الشعر . ومن هذا كان نموذجهم الأدبي البعيد ، وحقّ للمؤلف أن يدرسهم معاً في كتاب واحد .

وهذه ظاهرة حسنة تبشّر بإدراك ماهية الشعر إدراكاً يرفعه عن مستوى اللفظ المونق والمعنى المكرّر الضحل الذي ليس وراءه لذة روحية وغاية فكرية . وهذه دلالة على الاتجاه الجديد في إيمان الشباب بالأدب وبرسالة الشعر الحديث .

ولعلنا نظفر من الأدباء النقاد في الأقطار العربية الأخرى — كالعراق وسورية وتونس — بأمثال هذا الكتاب المفيد عن رُوّاد الشعر الحديث في كلٍّ منها ، فان لهذه التصانيف فائدة كبرى في تبادل الثقافة الفنية ومعرفة التيارات الجديدة في الشعر العربي . وقد تميّز مؤلف هذا الكتاب بسمةٍ جميلة بأسلوبه المعتدل وتوخّيه الانصاف ، وبمحاولته الاندماج في شخصية كلّ شاعر تقدمه . وقد تختلف معه في بعض أحكامه وتقاسيمه ، ولكن لا نشك في إخلاصه وفي رغبته الأكيدة في خدمة التأريخ والنقد الأدبي خدمة بريئة لوجه الأدب وحده . وحبذا لو عُنيت المعاهد الدراسية بهذا الكتاب الفريد من نوعه فهو جدير بالذيوع في البيئات المدرسية ، وقد آن الأوان لدراسة الأعلام من شعرائنا الأحياء كما تفعل الأمم الغربية الراقية بدل الاقتصار على أشعار الموتى ، كأنما لا بدّ من الموت لتزكية الشاعر الموهوب قبل أن نلتفت الى مآثره !

زعامة الشعر الجاهلي

بين أمرىء القيس وعديّ بن زيد

تأليف عبد المتعال الصعيدي المدرّس بكلية اللغة العربية الأزهرية

١٣٦ صفحة بحجم ٢٤ × ١٥ ½ سم . طبع بالمطبعة المحمودية التجارية بالأزهر بالقاهرة . الثمن خمسون مليماً

للشيخ عبد المتعال الصعيدي جولات في الأدب والتاريخ محمودة الأثر، فيها من العناية بالبحث والاستقصاء ما يبوّئها مركزاً ممتازاً في تاريخ الأدب .

وكتابه هذا قد توفّر فيه على البحث في شاعرية شاعرين جاهليين هما امرؤ القيس

وعدي بن زيد . . . وكانت الحقب تمر ولواء الزعامة في الشعر العربي في العصر الجاهلي مرفوع لامرئ القيس، فتناول مؤلف هذا الكتاب هذين الشاعرين وأثبت الزعامة لعدي على امرئ القيس. ووازن بينهما فأورد ما اتفقا فيه من نواح كالبيئة إذ أن امرأ القيس كان أبوه ملكاً، وعدي كان أبوه عند كسرى في منزلة الملوك المناذرة ، وكلا الشاعرين لم يتجر بشعره . وأورد ما اختلفا فيه فأبان ما امتاز به عدي على امرئ القيس من جهات كثيرة منها « أن عدياً تقلب في أحضان الحضارة بالحيرة والمدائن في صغره وكبره ، أما امرؤ القيس فنشأ في البادية في ظل ملك بدوي فيه خشونة وترف . . . وأن عدياً أخذ بتربية مدرسية جمع فيها بين ثقافات العرب والفرس والروم ، أما امرؤ القيس فكان شأنه مثل شأن سائر أبناء البادية إذ يتركون لسليقتهم وفطرتهم » ، الى غير ذلك من النواحي التي امتاز بها من هدوء واستقرار لم يتح لامرئ القيس .

أما الموازنة بينهما في أغراضهما الشعرية فقد أطلعنا المؤلف على نواحي العظمة في شعر عدي التي تخلع عليه الزعامة على امرئ القيس، إذ كان عدي في شعره « ينظر الى الكون بأسره ويؤدي رسالة عامة في الحياة ، فهو فيها الحكيم الناصح الصادق النصيحة للإنسانية عامة ، والقاص البارع الذي يجيد سبك القصة ويعرف كيف يستخلص منها الموعظة والحكمة العجيبة ، وكم رد بحكمته ملوكاً عن طغيانها وهدى نفوساً إلى رشادها » .

والمؤلف يرفع لواء زعامة عدي في شعره الجاهلي ناظراً الى أثر الشعر في حياة الإنسانية وهي النظرة السليمة التي يجب أن يأخذ بها النقاد ، فما كان يعرف امرؤ القيس في شعره إلا نفسه وشهواتها ولم يشعر أن عليه رسالة يجب أن يؤديها للناس وللحياة في هذا الشعر .

ولقد أجاد المؤلف الفاضل في بحثه واستقصائه إجادة يستحق عليها كل الاعجاب ، وأضاف إلى بناء النقد السليم الذي ينقص الأدب العربي حجراً ثابتاً نود لو أضيف اليه كثير من أمثاله لنرى البناء في عزة وثبات ؟

حسن كامل الصيرفي

فلسطين

الكرمل
العدد رقم 8
1 أبريل 1983

زعمــــوا أن

(ملاحظات حول كليلة ودمنة)

عبدالفتاح كيليطو

١ ـ الظاهر والباطن

الحقيقة ، كما يعرف الجميع ، مختفية مستترة ، ليست معروضة وليست مكشوفة ، وانما يفصلها عن الذي يطلبها حجاب يجب ازاحته . لابد من ازاحة الحجاب لكي تظهر الحقيقة[١] . العملية ليست سهلة : هذا ما سنحاول التأكد منه بدراسة **كليلة ودمنة**[٢] ، مبرزين طبيعة الحجاب والاجراءات التي تهدف الى تمزيقه . لنبدأ بعرض بعض صور الكتاب :

الجوزة : فاكهة الجوزة لا تعرض نفسها ، ولا يمكن تناولها بالهوينى ، وانما يجب شق الغلاف الذي يحتوي عليها... الفاكهة مغلقة او مغلفة ولا بد من تكسير القشرة الصلبة للوصول الى المراد (ص ٩) .

الكنز : يوجد عادة مدفونا تحت الارض او تحت الماء . من الصعب تصور كنز غير مستتر (ص ٨) .

الدرة : الدُرّة مختبئة في الصدفة . إذا لم تكسر الصدفة ، فانك لن تنال الدرة . صورة الدرة اكثر تعقيدا من صورة الجوزة . فالدرة اصعب منالا من فاكهة الجوزة . ذلك أن الصدفة بدورها توجد في غلاف ، والغلاف هو البحر اللجّي . على الغواص ان يستخرج الصدفة من البحر اولا ، وعليه ثانيا ان يستخرج الدرة من الصدفة (ص ١٦) .

الفخ : الفخ لا يكون باديا للعيان . لكي يؤدي دوره لا بد أن يكون خبره بخلاف مخبَره ، لا بد أن يخفي نفسه ، أن يبدو شيئا آخر غير الفخ ، لابد أن يكون غير ظاهر لتقع فيه الضحية . هذه هي طبيعة الفخ ، او الشَرك او الشبكة[٣] . في إحدى حكايات **كليلة** ، نقرأ ان صيادا «نصب شبكته ونثر عليها الحبّ وكمن قريبا منها» . الحيلة هنا في كون الصياد يخفي

الدراسات التي يضمها هذا العدد قدمت في «ندوة القصة العربية القصيرة» ، التي نظمها اتحاد كتاب المغرب في مدينة مكناس ، في أواخر شهر آذار/مارس .

الشبكة من جهة ويختفي من جهة اخرى (كمن) بحيث لا تبصره الضحية المرتقبة . لكي تنجح حيلته ، عليه ان يجعل الضحية تبصر فقط ما يريد هو ان تبصره، وأن تعمي عن الشبكة فلا تنتبه اليها ، أي عليه ان يتحكم في حاسة البصر التي تتمتع بها ضحيته ويجعلها تخدم أغراضه . في هذه الحالة ، لا تؤدي حاسة البصر وظيفتها ، فتصير مرادفة للعمى . وهذا ما وقع مثلا للحمامة المطوقة التي « عميت هي وصاحباتها عن الشَّرك » (ص ١٣٤) فسقطت فيه . الظواهر خادعة لانها قد تجذب الى الموت .

النار : الشعلة « أخفيت في الحجارة » ، ولكن يمكن ان « تستخرج منها بالمعالجة والقدح » (ص ١١٧) .

بعد استعراض هذه الصور ، علينا الآن ان نتناول بالبحث شيئا شبيها بالفخ ، وأعني الكلام .

الكلام يعبر عن الفكر . العلامات تنبيء عما هو كامن في دماغ من يستعملها ؛ أي انه من خلالها يمكن معرفة ما يدور بخلد المتكلم . هذه النظرة ليست صحيحة ، على الأقل ليست صحيحة في كل الأحوال ، اذ قد يتحول الكلام الى شبكة لاقتناص ضحية ، لاقتناص المستمع . عوض ان تظهر ما يروج بداخل المتكلم ، فان العلامات تصير حجابا يعسر خرقه ، وتصير بمثابة الحَبّ الذي يوجد فوق شبكة الصياد ، والذي يقصد به الخداع . في هذه الحالة ، « الباطل قد يتلبس بالحق حتى يشاكلها » (ص ١١٦) .

يحدث هذا عندما يكون القصد من الكلام إيقاع المستمع في خطأ يكون ثمنه فادحا ، و عندما يكون المتكلم عاجزا عن نيل مراده بالقوة فيلجأ الى الحيلة الكلامية . في كليلة ودمنة ما اكثر الحكايات التي يستعمل فيها الكلام للمكر والخداع !

قد يكون المستمع على علم بالطبيعة الخادعة للكلام ، فيكون حينئذ على أهبة واستعداد لتلقي الخطاب بكامل الوعي والتحرز . اي انه يقول لنفسه بأن مخاطبه ربما يحاول خداعه ، فلذلك لا يجب ان يتقبل الأقوال دون ان ينتقدها ، ويرى الزيف الذي يمكن ان تشتمل عليه .

هناك عدة حالات ينبغي تحليلها :

- قد يكون المتكلم غير خادع ، وبالتالي فان المخاطب غير منخدع .
- قد يكون المتكلم خادعا ، والمخاطب منخدعا .
- قد يكون المتكلم غير خادع ، والمخاطب منخدعا .

هذه الحالة الأخيرة تبدو بعيدة الاحتمال . لكنها تحدث كما هو الشأن في « باب الحمامة المطوقة » حيث يخلص الجُرذ صديقته الحمامة من الشَّرك الذي وقعت فيه . فيبصره الغراب

ويرغب في مصادقته برغم العداوة الموجودة بينهما . لكن الجُرَذ يشك في صدق الغراب ، خصوصا وانه يعرف انه اضعف منه . الغراب موجود فوق شجرة بينما الجُرذ كامن تحت الأرض . الغراب هوائي والجرذ تحت أرضي . وكون الغراب يوجد فوق، والجرذ تحت ، يدل على ان العلاقة التي تجمعهما علاقة القوي بالضعيف . إذ بامكان الغراب أن ينقض على الجرذ ويفترسه . الا ان الجرذ ، تحسبا منه لمثل هذا الأمر ، قد أعد مائة جحر (ص ١٣٤) لذلك عندما يفاجئه احد أعدائه فان فرص نجاته بالدخول تحت الأرض مضروبة بمائة . واذا عزم عدوه على الكمون له فانه لا يدري في أي جحر هو . بهذا الأحتياط ، صار الجرذ قويا ، لان بامكانه الافلات بسهولة كبيرة من كل مَنْ يعنّ له أن يسطو عليه . مع كل هذا التحرز ، وبعد تردد طويل ، قبِل ان يصادق الغراب ويخرج له . وإن ما طمأنه هو أن الغراب أورد حجة دامغة لا يمكن ان ترد ، وهي أنه لم ينقض عليه عندما كان يقطع حبائل الحمامة . هذه هي الحجة التي اقنعت الجرذ ، وبينت له ان الغراب لايريد به شرا .

اثناء عملية التخاطب تبرز استراتيجيتان : ستراتيجية الخداع وستراتيجية محاولة اكتشاف الخداع . فالمتكلم «لو شاء أن يُبطل حقاً او يُحق باطلا لفعل» (ص ٧٥) هذه الخاصية تجعله «كالحية ذات اللسانين» . (ص ١١١) . لكن الكلام احيانا يفضح المتكلم وينبىء عما يجيش في صدره حتى وان حاول التستر . مثلا «الرجل العاقل لا يخفي فضله ، وان هو اخفاه ، كالمسك الذي يكتم ثم لا يمنعه ذلك من النشر الطيب ، والأرج الفائح» (١٣٦) . الكلام بوسعه ان يكشف أحوال المتكلم ، كما بوسعه ان يسترها . فحسب الظروف يكون شفافا او ضبابيا .

٢ ـ وظيفة المثل

الخيط الذي ربط ـ وسيربط ـ تحليلنا هو مسألة التعارض بين الظاهر والباطن . وقد أوردنا عدة صور يتجلى فيها هذا التعارض . في نفس السياق سنتطرق لمسألة المَثل (جمع امثال) .

الحيوانات في كليلة تستعمل الحيلة لقضاء مآربها كذلك الحكماء يصوغون الحيل للقيام بدورهم التعليمي . واعظم حيلهم تأثيرا في النفوس هي جعلهم الأمثال على السنة الحيوانات . ذلك انهم لا يخاطبون العقلاء فقط ، وانما كذلك السخفاء . لو كانوا يخاطبون العقلاء فقط لما احتاجوا لصوغ الحكايات ولتكلموا عن أغراضهم مباشرة . لكنهم يعرفون أن جمهورهم يتضمن اصحاب العقول السخيفة الذين لا يستطيعون الاستفادة من الحكمة اذا لم تعرض عليهم بصورة غير مباشرة . بمعنى اخر ، لا بد ان تعرض الحكمة في ثوب جذاب ، ان تغلف في غلاف يسترعي الانتباه . يقول ابن المقفع في المقدمة : «وقد جمع هذا الكتاب لهوا وحكمة ، فاجتباه الحكماء لحكمته ، والسخفاء للهوه . فاما المتعلمون من الاحداث وغيرهم ، فنشطوا لعلمه ، وخف عليهم حفظه» (ص ٧) .

اللجوء الى السرد مرده الى ضرورة تعليمية ، ما دام السخفاء بحاجة الى التعلم ، وما دام التعليم لا يكون فعّالاً إذا خاطب فقط عقولهم ، فلا مندوحة من اللجوء الى « اللهو » أي السرد . لا بد أن يلهيهم الحكيم ، ويجعلهم يتقبلون الحكمة وهم لا يشعرون . ينبغي ان يدخل الغرابة في الكلام ، وأية غرابة أكثر من جعل الحكمة والكلام البليغ على ألسنة البهائم والطير ؟ الغرابة هي ما يخالف العادة ، وفي هذه المخالفة يكمن سر انجذاب السخفاء الى مضمون الكتاب .

اللهو إذن وسيلة يقصد بها تعليم الحكمة . في قرارة نفسه يحتقر الحكيم هذه الوسيلة ولكنه لا يستطيع ان يستغني عنها إذ بدونها يفشل في مسعاه ، في تبليغ الحكمة للجمهور . السرد شر لا بد منه . بفضل السرد يتلقى الشخص السخيف ، او اليافع ، الحكمة دون عناء ، فيكون بمثابة « الرجل الذي يدرك ، حين يدرك ، فيجد أباه قد كنز له كنوزاً من الذهب » (ص ٧) .

إذا اردنا أن نكتشف سر نجاح المثل في ايصال الحكمة ، علينا أن ندرس ، بالاضافة الى مقدمة كليلة ، كلام الجرجاني حول « التمثيل » والاسباب التي تجعل هذه الصورة تؤثر في نفس المتلقي . يقول الجرجاني : « إنّ أنس النفوس موقوف على أن يخرجها من خفيّ الى جليّ ، وتأتيها بصريح بعد مكنّي ، وأن ترفعها عن الشيء تعلمها إياه الى شي آخر هي بشأنه أعلم »[4] . بعبارة اخرى ، يجب نقل نفس المتلقي مما يدرك « بالعقل المحض » الى ما هو « مركوز فيها من جهة الطبع »[5] . الشيء الذي تكون النفس عالقة به هو ما تعلمته تلقائيا من طريق الحواس لذلك فهي تشعر بالارتياح والحبور عندما تبرز لها ما ألفته وأنست به . باختلاق حكاية ابطالها من الحيوان ، يتم تحقيق هدف المربي الحكيم ، إذ معدن السرد يتكون من الحواس ومن الرغبات والميول الطفولية . لكن الوسيلة قد تكون سلاحا ذا حدين ، فهي احيانا لا توصل الى الغرض المقصود ، بل قد يراد منها اخفاء الغرض وجعل المتلقي لا ينتبه اليه . وهكذا نقرأ ان بيدبا جعل كتابه « على ألسن البهائم والطير صيانة لغرضه فيه من العوام » (ص ١٨) . وبوسع السرد ان يكشف الحكمة كما بوسعه ان يخفيها . وفي الحالة الأولى يخترق القارىء السرد وكأنه غاية في حد ذاته . يقول ابن المقفع متحدثا عن الكتاب وعن القارىء المحتمل : « ولا يظُنّ ان مغزاه هو الاخبار عن حيلة بهيمتين او مُحاورَة سبع لثور ، فينصرف بذلك عن الغرض المقصود » (ص ١٦) .

المثل يتكون من عنصرين العنصر الأول عبارة عن سرد، عن حكاية ابطالها في الغالب من الحيوانات . العنصر الثاني هو الحكمة التي يجب استخلاصها من الحكاية ، الحكمة التي لولاها لما كانت الحكاية . على ان هناك خاصية اخرى للمثل لم نشر اليها بعد والتي يمكن اعتبارها غاية الغاية . رأينا ان الغاية من المثل هي الحكمة ، ويجب الآن ان نضيف ان الحكمة بدورها وسيلة ينبغي ان تؤدي الى غاية هي العمل ، العمل بالعلم[6] . الحكمة تقتني

من اجل ان يعمل بها ، فلا فائدة في اقتنائها (ص ٩) . هذا يعني ان المثل يتسم بصيغة الأمر . المثل يتضمن بصفة صريحة أو ضمنية دعوة الى عمل ، الى سلوك ، وإن من لم يتّبع بعمله يكون متلقياً قاصراً . ومن هنا يمكن استخلاص ثلاث صور للقارىء كما يرسمها كتاب كليلة :

القارىء السخيف الذي يتوقف عند السرد ، عند « الهزل » و « اللهو » اي عند الادوات السّرْدية في حد ذاتها .

القارىء الفطن الذي يجتاز مرحلة «اللهو» ليصل الى الحكمة ، ولكنه يتوقف عند هذا الشوط .

ـ القارىء العاقل الذي يستوعب الحكمة ، ويخضع سلوكه لاوامرها .

في الكتاب إذن ثلاثة مستويات ، ولكل مستوى قارىء معين . بمعنى اخر ، الكتاب يتكون من ثلاثة كتب ، كل قارىء من القراء الثلاثة ينظر اليه من زاوية معينة . القارىء المثالي هو طبعا القارىء الثالث الذي ينتقل من السرد الى الحكمة ، ومن الحكمة الى العمل . وان من لم يتشبه بهذا القارىء ، لا يُعدُّ بحسب منظور الكتاب ، جديراً أن يقرأ .

٣ ـ الاسناد

لم يؤلف بيدبا الكتاب من تلقاء نفسه . لم يؤلفه محبة في التأليف ، وانما استجابة لرغبة عبر عنها دَبْشليم ـ ملك الهند . دبشليم هو الذي امر بَيْدبا بتأليف الكتاب . لا بد إذن ، اثناء التحليل ، من الانتباه الى مشاركة المتلقي في انجاز الكتاب . فلولا المتلقي لما كان هناك سرد ولا تأليف .

يجب أن نضيف أن دبشليم يُسْمع صوته داخل الكتاب ، إذ هو الذي يقترح ، في بداية كل فصل ، الموضوع الذي يجب ان يتطرق اليه بَيْدبا . كل فصل يفتتح بأمر يصدر من دبشليم ، وبعد ذلك يأخذ بيدبا في الكلام أي ينفذ الأمر . بصفة أدق فان بيدبا ينسب الأمر الى دبشليم . كل تدخلات هذا الأخير منسوبة إليه ، وأن كان في الواقع لم يتدخل في تفاصيل الكتاب . كل ما فعل دبشليم ان طلب من بيدبا تأليف كتاب ، فاذا بيدبا يجعله يقترح موضوع كل باب من أبواب الكتاب . هذه النسبة معناها ان بيدبا جعل على لسان دبشليم ما يمكن ان يصدر من هذا الأخير . أي أنه نسب إليه أقوالا تتلاءم مع وضعيته كشخصية تحتل مكانة مرموقة .

النسبة نلاحظها كذلك ، بصفتها نوعا ما مغايرة ، عندما يورد بيدبا حكاياته . فهو لا يدعي انه اخترع هذه الحكايات ، إنما ينسبها الى الناس لا يسميهم ، وهذا ما نجده في عبارة « زعموا » التي تبتدىء بها كل حكاياته . من هم اصحاب الزعم؟ من اخترع الحكايات؟ على

الرغم من كوننا لن نجد جوابا دقيقاً ، فان بعض ملامح اصحاب الزعم تفرض نفسها . فهم من جهة سبقوا بيدبا في الزمن ، عاشوا قبله ، فمكانهم هو الماضي . ومن جهة أخرى ، هم حكماء حكوا ما حكوا لافادة من سيطلع على اقوالهم . الحكمة نابعة من الماضي ، والسلوك المحمود هو الذي يكرر النماذج السالفة . والحكماء من الثقات ، ومن أصحاب الفضل . طبعا لا يقول بيدبا صراحة انهم ذوو رأي وصواب ، ولكن ضمنيا يشير الى ان الحكمة خرجت من افواههم ، والا فلم يردد ما قاله؟ لم يرو عنهم؟ لم يستشهد بكلامهم؟ هذا الاستشهاد المتواتر يدل على انه يقدرهم ويرى فيهم معدن الحق والخير . الصورة التي يرسمها لهؤلاء الرواة هي صورة حكماء عاشوا في زمن ماض غير محدد ، الا انه زمن الأوائل ، زمن النبع الذي يجب ان يرتوي منه كل الذين يطلبون الحكمة . انهم عبارة عن تجسيد للحكمة ، وبهذا المدلول ، لا داعي لذكر اسمائهم ، بل لايمكن تسميتهم والا صارت الحكمة نسبية ، مرتبطة باشياء طارئة وعارضة . ان ما يرمي اليه بيدبا هو منح الحكمة صيغة الضرورة القصوى ، بحيث تصير قائمة بذاتها لا تعتمد على أي سند معين .

قد يتضح هذا الجانب اذا عرجنا هنيهة على ألف ليلة وليلة . فشهرزاد لا تدعي انها تخترع الحكايات التي تقوم بروايتها . انها بدورها تنسب ما تروي الى شخص او الى اشخاص آخرين . ذلك ما نلاحظه في عبارة « بلغني أن »، من أبلغها الحكايات؟ ليس هو بالضروري مؤلفها ، وهكذا فان الحكايات تبدو بلا مؤلف ، فكأنها تخترع نفسها . الفرق بين عبارة « بلغني أن » وعبارة « زعموا أن » يكمن في كون شهرزاد تشير الى سلسلة من الرواة بينما بيدبا لا يشير الى الذين ابلغوه الحكايات . فكأن هذه الحكايات لا تكتفي باختراع نفسها ، بل لا تحتاج الى وساطة لتصل الى بيدبا .

لولا نسبة النص الى اصحاب الحكمة لكان يتيما لا يؤبه له . النسبة تمنح النص نسبا يؤهله لأن يفرض نفسه ويتداوله الناس .

٤ ـ الرغبة في السرد

يحرص بيدبا على ان تتكون عند دبشليم رغبة في السرد ، وذلك حتى يضمن متابعة يقظة ومتحمسة ، ويجعل المتلقي يشارك في عملية السرد . اذا لم يبد المتلقي رغبة في الاستماع فان السرد يصبح بلا معنى ولا جدوى . الراوي اذن يحرص على ان يكون مليا لدعوة صادرة عن المتلقي ، وبدون هذه الدعوة فانه يصبح طفيليا لا يُصغى اليه ولا يُؤبَهُ له[٧] .

الدعوة يتم التعبير عنها بصفة قد تختلف من حكاية الى حكاية : « حدّثني عن ... » ، و « أخبِرْني » ، « اضرب لي مثلا » الخ . اذ ذاك يشرع بيدبا في عرض بعض الحكم التي

تكتسي صبغة العمومية ، ويختم خطابه الحكمي بجملة تشويقية من نوع : « ومَثَلُ ذلك مَثَل الجُرذ والسِّنَّور حين وقعا في الورطة ... » (ص ١٨٠) فيسأل دبشليم : وكيف كان ذلك؟ هذا السؤال ينبيء عن رغبته في الاصغاء وفي معرفة ما جرى للحيوانين اللذين وقعا في ورطة ، وبمجرد ان تظهر الرغبة في السرد تبدأ الحكاية « زعموا أن ... » .

السرد يحتاج الى الاعلان عن نفسه بصيغ تختلف من نوع لآخر اي انه يحيط نفسه باطار للتعريف بنفسه[8] . إن عبارة « زعموا أن » تعلن للمتلقي ان السرد قد بدأ . قُلْ الشيء نفسه عن عبارة « بلغني أن » وعبارة « كان يا ماكان » وعبارة « حدثني عيسى بن هشام قال » ...

يمكن ان نستخلص من هذه الأمثلة ان السرد الكلاسيكي والفولكلوري يحرص على احترام افتتاحية معينة . وان شيئا من التفكير يجعلنا نقتنع بأنه يحترم كذلك خاتمة معينة تنبيء بأن السرّد قد انتهى[9] . في كليلة ودمنة يقفل بيدبا باب السرد بعبارات من نوع : « وانما ضربت لك هذا المثل ، لكي ... » ،« فهذا مثل من لا يتثبت في أمره ... » .

٥ـ البحث عن الكتاب

رأينا أن كل حكاية من حكايات كليلة مغلقة في اطار متكون من افتتاحية وخاتمة ، ورأينا الحكمة مغلقة في اطار الحكاية ، أن الاوان لنذكر بأن الكتاب ظل في خزائن ملك الهند ، محفوظا ومحروسا ، بحيث لم يكن يستطيع أي واحد ان يقربه ويطلع عليه . الكتاب ، مبدئيا ، وجّهه بيدبا للعقلاء والجهال (ص ٣٧) ، ومع ذلك فلقد ظل مدة طويلة مستترا مختبئا ، بل ان كل من تسول له نفسه الاقتراب منه يعرف ان الموت ينتظره (ص ٥٠). صار الكتاب بمثابة كنز لا يدرك الا بالمخاطرة بالنفس . الحكمة تضن بنفسها بحيث ان من يسعى الى ادراكها يتعرض للقتل . هذه هي النتيجة ، التي يتوصل اليها من يقرأ الفصل الذي يروي كيف خاطر بَرْزَويْه الطبيب بنفسه من أجل اقتنا « كتاب كليلة ودمنة[10] .

إشارات :

(١) انظر دريدا : La facteur de verité

(٢) الأرقام بين عارضتين تحيل الى طبعة بيروت ، الشركة اللبنانية للكتاب ، ١٩٦٩ .

(٣) انظر :

L. Marin , le Recite est un piège . Paris ED de Minuit . 1979

انظر كذلك ما كتب عن الحيلة والفخ عند اليونان :

Detienne et Vernant les ruses de l'intellige[illegible] Flammarion . 1974

(٤) أسرار البلاغة ، تحقيق محمد رشيد رضا ، القاهرة ، الطبعة السادسة ، 1959 ، ص 94 .

(٥) المصدر السابق ، ص 95 .

(٦) انظر :

انظر كذلك : Kibedi : l'histoire comme exemple, l'exemple comme histoire , poétique , 10 , 1972

S. suleiman : le récit exemplaire , poétique 32, 1978 .

(٧) شهرزاد تروي حكاياتها ملبية دعوة شهريار ، لقد احتالت لتجعله يصغي اليها . لقد شرعت في الرواية بدون دعوة لتشل مشروعها . بمجرد ان اعطى شهريار الاذن لشهرزاد ، فانه سقط في الفخ الذي نصبته له وصار متحمسا لمعرفة الحكاية بكاملها . وهكذا كل ليلة .

(٨) انظر ، فيما يتعلق بمسألة الاطار :

B. USPENSKI , poétique de la composition , poétique , 9, 1972 .

(٩) في بعض مناطق المغرب ، تقول الجدة عندما تنتهي من سرد حكاية « تسالت خرافتي يا خاوتي » . حكايات الف ليلة وليلة تنتهي عادة بالعبارة المعروفة : « . . . الى ان اتاهم هازم اللذات ومفرق الجماعات » . البداية والنهاية عبارة عن اطار لازم ومتكرر . هل نجد في السرد الحديث صياغات تنبئ عن بداية ونهاية الرواية والقصة ؟ الجواب الذي يتبادر الى الذهن هو : لا ، لا توجد بدايات ونهايات قسرية في السرد الحديث . اذا فتحنا رواية معاصرة فاننا لن نجد في بدايتها عبارة من نوع « زعموا أن » « بلغني أن » . ومع ذلك فان بعض الدراسات التي صدرت حديثا تبرهن على ان المجال الذي يتحكم فيه الروائي فيما يخص البداية والنهاية ضيق ويمكن حصره . قد يكون من المفيد ان ندرس الرواية العربية من هذه الزاوية ، ان ندرس الافتتاحية والخاتمة حسب مستوى الحكاية ومستوى الخطاب .

(١٠) سأعود الى هذه النقطة في بحث آخر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصر
الثقافة
العدد رقم 287
27 يونيو 1944

من قصص أندرسون :

زهرة السماء

La Fleur Du Ciel

طار ملك في عليين ، في صفاء الأثير من جنة الخلد ، وبيمناه زهرة طبع عليها قبلة طويلة ، فسقطت منها ورقة إلى الأرض ، وسرعان ما امتدت جذورها في إحدى الغابات ، ونمت فروعها وسط الخاضر .

ولكن كل أنواع النبات أبت أن تعترف بها ، وعدتها شذوذاً لا يستقيم . وكان أول ما سخر منها أشواك السعدان ، وأعشاب القُرّاص[1] . فقال السعدان ساخراً : « من أين جاءت هذه ؟ ! لعلها بعض هجين النبات ! » وهمس القراص : « ما أسرع ما تنمو ! أظن أننا سنمدها إذ تميل ، ونحفظها حين تحيا على أغصانك ! ! »

وجاء الشتاء ، وغطت الثلوج وجه الأرض ، وشعت زهرة السماء على الثلج ضياء محيياً ، كأن أشعة الشمس تخللته فأشرقت جوانبه .

وفي الربيع حلت تلك النبتة زهرة لم تر الأرض مثلها ، وأخبر بها عالِمُ النبات بتلك الجهة ، فأسرع إليها مزوداً بشهادات تنبئ عن غزير علمه ، ففحصها ، ودرسها ، وذاق أوراقها ، إنها لا تشبه شيئاً مما درس ، ولم يجد لها جنساً تندرج تحته ، ولا أصلاً تنتسب عنه ؛ فقال : « تلك وحشية شاذة ، لا تدخل فيما عرفنا من نظم النبات » . فردد قوله السعدان والقراص ، ولكن الدوح رأى وسمع ، ولم ينبس بخير أو شر ، فمثل دور العاقل الحكيم .

وزارت الغابة فتاة صغيرة بائسة ، طاهرة القلب ، نقية السريرة ، قد تم ذكاؤها ، وكمل إيمانها ، لا تملك من الدنيا غير كتاب مقدس تناجي به الله ؛ فدخرت الناس ، وأدركت خبث طويتهم ، لكنها تعلمت أنه ، عندما يدهمنا شرهم ويؤذينا جهلهم ، ويسخرون منا ، يجب أن نتذكر المثل العليا من عباد الله المخلصين الذين أوذوا فقالوا : « ربنا اغفر لقومنا فإنهم لا يعلمون » .

وقفت الفتاة أمام نبتة السماء ترسل أريجاً يعبق به الهواء ، وتلتمع أزهارها الحمراء على أشعة الشمس كأنما صيغت من لهيب ، ويداعبها النسيم فترسل حفيفها أنغاماً شجية كأنما تهبط من السماء ؛ فوقفت الفتاة دهشة أمام تلك الأعجوبة ، ومالت عليها تتأملها وتتنسم عبيرها ، فأحست كأنما انتعش قلبها ، وأضاءت روحها الحكمة العليا . وأرادت أن تقطف زهرة ، ولكنها فكرت أن شراً عظيماً أن تذوى مثل هذه الزهور ، فأخذت ورقة صغيرة منها ، ووضعتها بين صفحات الكتاب المقدس ، فبقيت خضراء نضرة ، تضوع وتندى .

وبعد أسابيع وضع الكتاب بما فيه تحت رأس الفتاة المستجمة في لحدها ، حيث استراحت ، وعلى وجهها الوديع أمارات السعادة ؛ إنها حررت من دنس هذا العالم وأصبحت الشهيدة .

وفي هذه الأثناء كانت الشجرة وأزهرت ، فكان الطير ينحني لها تحية وإجلالاً ، فيعيبه السعدان والقراص : « وإنها لهؤلاء الحمقى الذين يسرفون في التكريم والإجلال ، معاذ الله أن نتخلق بهذا الخلق » . ثم مر أحد الرعاة يجمع الحطب للنار ، وأخذ يقتلع الأشواك ، ثم اجتث تلك الشجرة الحية وهو يقول : « إن مثل هذه تكون طيبة في إنضاج الطعام » .

ولكن ملك البلاد خيم عليه حزن أسود أمدّ منه الشقاء ، لقد حاول أن يتخلص منه بالانغماس في شئون شعبه ، وبتصفح الكتب القيمة ، ثم المؤلفات اللاهية ، فلم يفلح ؛ فتوجه إلى حكيم ذلك الزمان ، فأشار بأنه لا طريقة لشفائه إلا بورقة من زهرة السماء ، التي نبتت في بلاده . ثم وصفها فتحركت الرغبة منذ ذلك إلى استطلاعها .

فقال الراعي : « ويل لي ! لقد قطعتها ، ولم يبق منها إلا رماد تذروه الريح ، هذه جناية الجهل ! » . وخجل

---

(١) نبات عشبي Les Orties .

منتخبات

كيف تقرأ

إذا طفقت — وأنت تقرأ — تنظر إلى الساعة متمنياً أن ينقضي الوقت، أو أن يأتي أحد أصحابك ليفكك من مصابك، فإن أليق الأوصاف بهذه القراءة هو « القراءة الشقيمة ».

ولكى تكون القراءة ذات ثمر فإن على القارئ أن يخلص الرغبة حتى لتكاد تنساب روحه فيما يقرأ، وحتى لتظن أن موعد الغداء قد تقدم ساعتين قبل أوانه.

فإذا كان ما تقرأ تاريخ روما للمؤلف الرومانى ليفى Livy، سمعت بأذنيك صوت الأوز الذى كان سبباً فى إنقاذ الكابيتول؛ ورأيت صبيان الباعة من أهل قرطاجنة يجمعون ما يصل إلى أيديهم من خواتم سادات روما وفرسانها فى حرب Cannae (وهى الحرب التى انتصر فيها هانيبال على الرومان عام ٢١٦ [illegible] ليصنعوا منها المكاييل.

وحتى لتستغرقنّ فى القراءة، ما [illegible] طارق نخيم عليك الأمر فلم تدر أأنت تقرأ فى كتاب أم أنت فى سهول ابارديا تنظر إلى هانيبال وقد لفحت وجهه السمائم، وتنظر بإعجاب إلى شدة بريق عينه الواحدة.

فهذه القراءة التى وصفنا هى القراءة الرابحة المنتجة، وهى القراءة التى تكون المرء بمثابة ساقين يحملانه، وهو لا يختشى ضيقاً ولا عنتاً!

مبارك ابراهيم

النشار أم الشاب الظريف؟

فى العدد ٢٨٤ من « الثقافة الغراء » تساءل الأستاذ عبد اللطيف النشار عن النص العربى لشعر مترجم إلى الإنجليزية، أعاده الأستاذ مترجماً إلى العربية بقوله: « إنّ غلاماً الصغير الذكى على خدّها يشبه عبداً صغيراً اختبأ فى حديقة ليختار منها باقة، فانظر إليه وحواليه من كلا الجانبين وردة بين السوسن الأبيض ».

والنص العربى لهذا الشعر هو قول الشاعر:

[illegible] والشفشين خالٌ
[illegible] نجيبٌ أتى روضاً صباحاً
[illegible] فى الروض وليس يدرى
أيجنى الوردَ أم يجنى الأقاحا؟!

وهذان البيتان منسوبان إلى « الشاب الظريف »، لا إلى النشار فى مجموعة مطبوعة من شعر الغزل — صفحة ٥٥ — لا أعرف اسمها لفقد بضع صفحات من أولها، وإن كنتُ أرجّح أنها هى « مساجلات الحبيب فى الغزل والنسيب »، جمعها بشير رمضان؛ وليس هُنَا مجال ذكر أسباب هذا الترجيح.

وإذا كان هناك خلاف يسير بين بيتى « الشاب الظريف » وترجمة الأستاذ النشار، فلعلّ مرجع هذا إلى عدم الدقة التامة فى نقل البيتين إلى الشعر الإنجليزى. هذا ولا أعرف شاعراً باسم « النشار » غير الأستاذ عبد اللطيف النشار الذى يعرفه القراء.

كوم النور — أمين أحمد العيسى

الرأى من فعله، وأسرّها فى نفسه، ولكنه أصاب فى اقترافه، فهل كان عملاء مثل ذلك الصواب؟.

اختفت الشجرة الطيبة، ولم يبق من زهراتها إلا أوراق فى قبر الفتاة لا يدريها أحد. وحفر الملك بنفسه لحداً كبيراً من زوالها، ثم قال آسفاً: « ما هذا كان مبتغيها! وفى تلك التربة كان مطلعها! ليقدس هذا المكان »، وأحاطه بسور من ذهب، وأقام عليه حرساً ترعاه. وألّف عالم النبات كتاباً شرح فيه خصائص زهرة السناء، وبيّن فداحة المصاب بفقدها؛ وزين الملك صفحات كتابه بالذهب، وأغدق عليه، فكان هو الرابح بما دوّن من أقوال لم تغن من الحق شيئاً!!

ودام الملك شعوره وأساه، وظل الحرس يؤدون فى الغابة، يضنيهم السأم ويقتلهم الملال.

ترجمة: محمد فتحى هلال

الكويت
جريدة الفنون
العدد رقم 10
1 أكتوبر 2001

احتفى جاليري (تيت) وهو من بين أهم قاعات العروض اللندنية. بالرسام البريطاني السير ستانلي سبنسر (١٨٩١-١٩٥٩). فقدم عرضا شاملا لأهم أعماله غطى كل مراحل تطوره منذ مطلع القرن المنصرم حتى منتصفه. كما عرض رسائله وتخطيطاته ومذكراته ومجموعة من الأفلام الوثائقية عنه. شارك في الاحتفاء نخبة من النقاد البريطانيين وكتّاب سيرته وابنته، حيث تناوبوا خلال عشر أمسيات على تقديم المناظرات والدراسات بشأن مسيرته الفنية، وطبيعة تفاعلها مع سيرته الشخصية، واهتماماته الثقافية، وتأثره بموجات الحداثة الفنية التي رافقت ظهوره بالتواشج مع البيئة الثقافية الغربية وأفكار الحقبة التي مثلها.

لندن - فاطمة المحسن



النشوء ١٩٢٤

من رواد الحداثة البريطانية

ستانلي سبنسر.. التمازج بين الرؤيا والحكاية

يعد سبنسر من أهم الرسامين البريطانيين إن لم يكن أهمهم، ومع أنه لم يحظ في حياته بالتكريم اللائق غير أن حركة النقد في بريطانيا تحاول في السنوات الأخيرة إعادة الاعتبار إلى هذا الفنان الأصيل الذي ترك تراثا غنيا ومبهرا يضارع أفضل المنجزات التشكيلية العالمية.



ولد سبنسر في كوكهام مقاطعة بيركشاير وكان الثامن بين إخوته وأخواته لأب كان عازف أرغن في الكنيسة ومعلما للبيانو. تلقى تعليمه الابتدائي على يد شقيقاته في البيت ثم أنهى الثانوية في مقاطعته ليلتحق بمعهد سليد للفن التشكيلي في لندن العام ١٩٠٨. وكان لكوكهام وجو العائلة التي عاش في كنفها، الأثر البين في غرس جذور النزعة المسيحية في أعماله، فبيئته كانت مشبعة بمرويات التراث المسيحي وأفكاره وتصوراته عن العالم. كان بيت جد سبنسر لصيق حديقة تفضي إلى كنيسة عتيقة أضحت ملعب طفولة الرسام وموطن إلهامه الذي يلتقط منه الحكايا الشاردة عن المسيح وصلبه وحوارييه ورسله وقصص الإنجيل والبعث والنشور، وهي جنته الضائعة التي بقي يبحث عنها في أفضل نتاجاته. بيد أن تلك النزعة التي ملأت ذاكرته بالقصص والحكايا، كانت تساكنها ثقافة طليعية حددت أسلوب تعامل سبنسر مع ذلك التراث، فعلاقته به لم تكن علاقة نقلية أو إيمانا ساذجا، بل حوت لوحاته الكثير من الجرأة والتجاوز، ولعل الأبعاد الأنضج فيها قد تبدت من خلال التنافذ بين إيمانية لاهوتية وإنكارية أبيقورية.

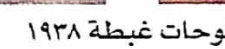
بقيت علاقة سبنسر بالكنيسة علاقة انتماء روحي إلى المكان وطقوسه، بل هي تواشج مع حلم الحلول به وفقدانه. فهو، كما يقول، له كنيسته التي تنتمي إليه قدر ما ينتمي إليها، يأخذها معه كلما راد عالما فنيا جديدا أو حط الرحال في حلم يأسره أو فكرة تملأ وجدانه. ومن الصعوبة بمكان أن نفصل بين فكره الطليعي وانغماره في طقسه الروحي، فهو يمثل خلاصة اجتماع النزعتين الميتافيزيقية والعلمية في تحقق نادر تبدى نهاية القرن التاسع عشر إلى بداية القرن العشرين في اعتقادات الكثير من مثقفي عصره.

بدأ سبنسر استباق إلهاماته في واحدة من الصور التي وضعته في قلب النقاش الجاري على مستوى الفنانين العالميين، ولم يبلغ بعد العشرين، طالبا في مدرسة الفن في العاصمة. تلك اللوحة كانت بعنوان (صعود جون دون إلى السماء) التي أنجزها في العام ١٩١١. وجو دون شاعر ميتافيزيقي مؤثر من القرن السابع عشر، وبين أعماله موعظة عن صعود الروح إلى السماء يقول فيها ما معناه إن روحي لا تصعد إلى السماء، بل هي محلقة إلى الأبد فيها. اتخذ سبنسر من هذا المقطع مادة لأولى لوحاته اللافتة التي اعتبرت نمطا متطورا لمدرسة ما بعد الانطباعية التي بدأت تتوضح التجارب المنوعة فيها من قبل الفنانين الفرنسيين والهولنديين ثم انتقلت إلى إنجلترا. ولوحة (صعود جون دون إلى السماء) تقوم على الشكل المبسط المستوى الذي يلتقط فيه الرسام المشهد بعين طائر، أي من الأعلى، لرجل يسير في مكان هو أقرب إلى السديم: شيخ مرتحل بعصاه، حافي القدمين يغذ السير مخلفا وراءه الشمس، ولا تخطئ العين صور المسيح أو أحد حوارييه المستعادة هنا، مقابل أربع شخصيات تتبرك بهذا الرحيل، وهي تقف على مبعدة لا تتحاور مع الشخصية الرئيسة بل مع المكان الذي توزعته مثل قطع شطرنج، إحداهما راكعة والأخرى مدبرة إلى عالم بعيد. الجميع، عدا الشاعر، في حالة خشوع وصلاة وهو يمشي مترنما كمن يسير على الغيم، يفصله جدار عن الشخصيات الأخرى ويتجاوز ظله هذا الجدار إلى العالم الآخر. لا يمكننا أن نمسك في هذه الصورة المتقشفة لونيا والباذخة في تعاملها مع المكان، ما يشكل عيوب التكنيك الأولى في صناعة الشخصية، أي ضعف تقنيتها، فهي تتلافى كل تلك المشكلات بالالتجاء إلى صوغ الهيئة على نحو نحتي أي تجريدها من عضوية الحركة ومن وجودها اللدن البشري. وتلك الطريقة تؤبد الزمن في الحركة وفي المساحة التي تحف بها. ومع أن الفنان يصر على أن المكان في هذه الصورة هو بلدته ذاتها، إلا أن الطبيعة الغريبة السديمية لا تنطبق مع تخيلاته الذاتية، فهي تنتمي إلى أرض خالية من الزروع، وليس في المنظر الطبيعي ما يوحي برومانسية كانت من معالم الفن الإنجليزي وبقيت واحدا من أهم تقاليده. فالمكان هنا هو فضاء سرمدي تسبح فيه الشخصيات أو هو حسبما يقول الشاعر سماء تفضي إلى سماء.

قدم سبنسر لوحته هذه إلى أستاذه في المعهد فكان رده على عكس ما توقعه حين أخبره بأن ذلك العمل نتاج تأثره بمعرض ما بعد الانطباعيين الذي نظم في لندن العام ١٩١٠ وشارك فيه نخبة من الرسامين الكبار. فغضب سبنسر الذي طعن في نزاهته الفنية، ولكن روجر فراي وهو من منظري التشكيل البارزين في العالم، اختار تلك اللوحة إلى معرض نظمه في العام ١٩١٢ وحوى أكثر الأعمال تطرفا لموجة ما بعد الانطباعية، فعلقت لوحته مع أعمال أشهر الفنانين وبينهم بيكاسو وسيزان، غير أنها لم تثر الاهتمام المطلوب مثلما أثارته لوحته الأخرى (زكريا واليزابيث) ١٩١٣-١٩١٤.

يمضي سبنسر في لوحة (زكريا واليزابيث) اللافتة الى أشباع منهجه الجديد، مخلفا عيوب التجارب الأولى.





لوحات غبطة ١٩٣٨

فيها هو أكثر ثقة بتوزيع الكتل واللون وإشباع الحكاية بالسرد. وفي وقت مبكر عدت هذه اللوحة من أفضل ما تمثلته الموجة الحديثة للبدائيين، لتصبح المدخل الذي قدم فيه الفتى نفسه في تعامل فريد مع الأسطورة. هذا التعامل تطور لاحقا ليحدد أهم سمات فنه، ومن بينها قدرته الباهرة على السرد. فما من لوحة حواها معرضه لا تكمن خلفها قصة أو حكاية تشتغل عليها مخيلته، فهو واقعي في تحديد أبعاد الوجود العيني لفن السرد في الرسم، ولكن تعامله مع الشخصيات وحكاياتها يحمل الكثير من الابتكار في خلق هارموني التجاور بين الواقع وما خلفه من رؤى وتخيلات.

يتحقق لدى سبنسر في الرسوم الدينية ذلك الحضور الناقص للأشياء، فقوة البصيرة فيه تبقى محددة بمقتربات مبهمة عند الفنان ذاته، وتأتي إليه الصور كأنها مرت عبر موشور رؤيا أو انخطاف ذاتي يتصل بذكرى مكان يتكشف أمامه على نحو روحي. على هذا يغدو للمكان في لوحته قيمة خاصة تكلم عنها نقاده وحظيت باهتمامه في رسائله ومذكراته، فهو يقول: «إن تديني هو في حقيقته وعي بالمكان» أي هو ذاكرة المكان حين ترشح من خلال دورة الوعي. رسم سبنسر لوحة (زكريا واليزابيث) في العشرين من عمره، مستلهما قصة النبي الذي بلغ من العمر عتيا فطلب من الله أن يهبه صبيا، وتحول طقس الولادة إلى عادة يحتفي الناس فيها بالربيع والخصب. ويمكن أن ندرك في هذه اللوحة جانبين في عمله أولهما التمرد على الأصول الكلاسيكية لمنظور عصر النهضة، بالارتداد إلى منظور الرسوم الساذجة، وثانيهما الخاصية التعبيرية التي تكشف عن رهافة وتناغم وقوة في تمثل الرمز. فزكريا الشيخ الذي يبعث الله الخصب فيه، يقف بنظرته الساكنة المتوجهة إلى مكان بعيد ولكنه يحمل ملقطا أو مقصا للنباتات ويتولى القيام بحركة غامضة كمن يؤجج نارا وسط احتفال بدا أقرب إلى موسم الحصاد، تتناثر الشخصيات حوله في الأماكن الأبعد مشغولة بحركة الأرض، وبينها زوجته التي يظهر نصف جسدها العاري من وراء الجدار كأنها تستعد إلى طقس التعميد، أما جبريل فهو يتقدم قاصدا زكريا في حركة تراسل لا يتواجه فيها الاثنان.



الصفاء الذي ينبعث من حركة الضوء يغمر زكريا غب الفجر أو الغسق، وهذا الضوء لا يلوح للناظر حزمة تأتي من الخارج، بل تنبع من أعماق هذا الشيخ الذي تلقى تلك الرؤيا. اللون في هذه اللوحة أكثر قوة من لون اللوحة السابقة والحركة فيها أقل تباطؤا، ولكن السكون فيها يبقى هو المسيطر، ومن خلاله يدرك الرسام هيبة موضوعه ويمسك بالجانب الاحترافي فيه.

قوة السرد في رسوم سبنسر اللاحقة

بجعات مشرئبة



اغتسال الجنود ١٩٢٧

تتبدى على هيئة منمنمات وتفصيلات تحتشد فيها القصص وتتداخل، وللكثير من تلك الشروحات علاقة كبيرة بتأويلات الأدب.

فلوحة (العشاء الأخير) ١٩٢٠ على سبيل المثال، يبرز فيها التواصل بين الأقدام التي تضخمت على يد الرسام حتى تصدرت أهميتها كل أجزاء الجسم. قصة عشاء المسيح الأخير التي تكررت عند أشهر الرسامين، تدخل هنا طقسها الخاص، تأويلها الغرائبي. تلك هي اللغة الجديدة التي يتعامل بها سبنسر مع مادته الأولية. إنه يخترق نظام الحجوم وحساسية الموضوع، فالأقدام في تقابلها تؤدي حركة اليد خلال الصلاة، أما المسيح الذي يهم بتوزيع الخبز فيبقى في غربته إزاء الكتلة التي تحيط به. الفنان والحالة هذه نزاع إلى منح فنه لمسات فكرية أو وجهات نظر مخالفة لكل من سبقه وصاحبه من فناني المواضيع الدينية، فالموضوع اللاهوتي يأتي إليه من وجهة نظر تأويلية لا تتخلى عن جمال الحركة وانسيابها وحساسيتها في الصورة الكنسية، بل تعيد ترتيب الرموز في مواضيعها المنتقاة بذكاء، تلك التي تمنح الفنان حرية مضاعفة وتبرز قوة الخيال وما يكمن خلفه من تصورات.



يتأكد تمايز سبنسر عبر التضاد مع تراث إنجلترا التصويري، وهو تراث يحوي الكثير من الصرامة والجدية، وحتى أكثر المغامرين فيه فرانسيس بيكون الذي التجأ الى تشييء الشخصية وبثها بشحنة تعذيب خارجية وتبعيج أطرافها وتشويهها، لم يخرج عن الجد إلى الفانتازيا التي تقترب من المخيلة الشرقية كما فعل سبنسر. تراث سبنسر أقرب إلى تراث التصوير الشرقي من حيث علاقته بالمنظور الذي أصبح اللقية التي اكتشف من خلالها الفن الغربي حداثته. ولا يخفي سبنسر صلته بالفن الصيني بل تحوي تخطيطاته الأولية وبعض الاسكيتشات المكتملة لديه مناخ الفن الصيني وهيئات الجنس الأصفر. ولا تخطئ العين أيضا درجة القرابة بين فنه وفن أمريكا اللاتينية والمكسيك على وجه الخصوص ورسامها الأبرز ديغو ريفيرا الذي تتشابه الكثير من أعماله مع أعمال سبنسر وهما ظهرا في فترة واحدة. وهناك ما يدفع إلى الاعتقاد بأن التقارب يرجع إلى التأثير الواحد لطقوس الكنيسة وأساطيرها التي أضحت مصادر مهمة في مرجعيات فن أمريكا اللاتينية. سبنسر وريفيرا يتشاركان في القدرة على تغريب الهيئة البشرية مع وضوح الخطوط والألوان وإتقان فن التفاصيل. ويؤكد الجانب الأهم في عملهما استعادة الواقعية مع رفض فكرة محاكاة الطبيعة. والحق أن تلك المدرسة التي تجاوزتها التكعيبية والسريالية، كانت من بين أهم البدائل التي جربها بيكاسو قبيل انتقاله إلى المراحل الأكثر تطورا وتجريبية في فنه.

الشخصية عند سبنسر في أعماله اللاحقة تمر بحالة تنافر مع المحيط ومع وجودها الجسدي فتبدو متضخمة

> "كانت الكنيسة هي موطن إلهامه، الذي يلتقط منه الحكايا الشاردة عن المسيح وصلبه وحوارييه ورسله وقصص الإنجيل والبعث والنشور"

الأطراف، خرقاء كما لو أنها لعبة من القطن أو بالونة أو رسم كاريكاتيري، وفي أحيان يصوغ سبنسر لها هيئات ثابتة تحاكي النحت. ولعله المنهج الذي توصل عبره إلى الدخول إلى عالم الحداثة من غير البوابات التي دخل عبرها التكعيبيون، مع أن سبنسر اشتغل على فكرة المنحوتة التي يستفيد فيها من قوة الخطوط الصارمة لهذا الفن وهي الفيصل في محاججة التكعيبية، غير أنه لم يرسم قط وفق منهجهم. تبرز مهارة سبنسر في تصوير الشكل الممتلئ بوجوده العيني مع خضوعه إلى معالجة يعيد فيها الشغل على موازنة الحجوم ويبرز من خلالها قوة المعنى. جهد تأويل الشكل أو منحه قوة تعبيرية مضافة تعني في محددات فنان مثل سبنسر الاهتمام بالموضوع، أي أن الموضوع في رسومه بقي إلى النهاية ركنا مهما من أركان عمله في وقت غادر معظم فناني مطلع القرن العشرين فكرة الموضوع في اللوحة.

خطواته الأولى في هذا الميدان بدأت في لوحته (جامعو التفاح) ١٩١٢- ١٩١٣ التي كانت فاتحة الدخول إلى طريقة اختطها الكثير من الرسامين في فترته. تدخل لغة الجسد في هذه اللوحة طقسا جديدا فتتحول هيئات النساء والرجال إلى مسوخ حين تستطيل الأيدي ويتضخم الرأس ويبقى الجذع مضغوطا في حركته المشرئبة. ويمكن أن نلحظ تأثيرات أعمال غوغان عن تاهيتي في هذا العمل، فأشكال أبطاله وألوان اللوحة غوغانية، غير أن الجديد فيها هو انبهار الرسام بالمثال المضاد للهيئة الغربية أي للجنس الأبيض... إن الكمال والقوة يتبديان في شخصياته هنا عبر تجاوزها التناسق في المظهر الخارجي. كان سبنسر يرسم صورته تلك تحت ما كتبه غوغان نفسه: «في الرسم، يجب على المرء أن يطلب الإيحاء أكثر من الوصف، كما في الموسيقى».

ولعل أهم الإشكاليات التي طرحتها المدرسة المضادة للكلاسيكية، هي كيفية النظر إلى الجمال في الطبيعة، فالكلاسيكيون كانوا يبحثون عن الكامل والسامي في الأشياء أي المثال الإغريقي في الجمال ومبدأه الأساسي يقوم على التناسق، في حين بدأت التنظيرات المضادة تنصب على فكرة النقص في الأشياء أي اكتشاف عيوب الطبيعة وزوائدها. مر ذلك الاكتشاف بمراحل مختلفة وكانت المرحلة الحاسمة فيه تأثره بالصورة اليابانية المطبوعة، والفن الشرقي عموما والخط العربي والأرابيسك، فاستخدمها الفنان الأوروبي حين تحول من الواقعية إلى ما يكمن خلف مظهرها من رموز وإيحاءات. تلك الأفكار والتنظيرات مهدت الطريق لكل التطورات التي طرأت على الفن الغربي الحديث، متجاوزة جهد خمسة قرون من العمل المضني في هذا الميدان. ولم يكن اكتشاف الفن الشرقي عموما، والفن الياباني على وجه الخصوص، قد غيّر لوحة الصورة الشخصية والمنظر الطبيعي، بل شمل اكتشاف المنظور الجديد وتوزيع الضوء والظل وصولا إلى مفهوم المكان الروحي في الفن الشرقي، وهو الذي يشكل خلاصة جهد ستانلي سبنسر في إضافته الجديدة.

ويمقدورنا أن نتخيل أن عمل سبنسر قد توقف عند ذلك المفترق الأساسي، بين الواقعية بمفهومها التجسيدي للهيئة وبين التغريب الذي يستمد أصوله من الفن الوحشي البدائي. رهان سبنسر يبدأ وينتهي عند تطوير جهد المنظور في هذه الواقعية، ولم يمض بعيدا إلى حدود ما صنعته المدارس التي غامرت بالشكل أو ضربت به عرض الحائط.



وما كان سبنسر برغم كل الإضافات التي قدمها إلى الفن التشكيلي على ثقة بمنجزه. فهو يتحدث في واحدة من رسائله عن مشروعه الذي بقي غير قابل الاكتمال، ففي كل مرة يبدأ بموضوع، كما يقول، يجد في نفسه الحماس لتطويره عبر مجموعة من الأفكار والصيغ الفنية ولكنه يتركه وهو يشعر بنقصانه ولعل ذلك الانطباع الذي جاهر به يقف وراء قلة الفرص التي اتيحت له في حياته كي يتبوأ مكانته التي يستحقها، فهو كما يقول عنه أحد نقاده يحمل تلك الأصالة المتهيبة غير المكترثة بما يمكن أن تحصده من أرباح الشهرة والانتشار. وما كان يقبل أن يوصف باعتباره وريثا لوليم بليك أي باعتباره رائيا غريب الأطوار أو منغلقا في إطار تقليد محلي، مغلق هو الآخر. كان يشاطر بليك إيمانية مفتوحة تتخطى التدين المعروف. وتبرز لديه عبر موضوعه أولوية الخيال على الواقع مع اليقين بأن الخير والحب والإيمان السليم، مسيحيا كان أم غيره، هو وحده القادر على الإتيان بأعمال إبداعية.

لم يكف سبنسر بعد تلك المسيرة عن

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

استخدام بنية الشكل في التعبير عن اللاتوازن في الوجود المرئي مع قوة الحضور الروحي للرمز. ولعل لوحته (النشور) ١٩٢٤ تختزل كل مسيرته المبهرة في هذا الميدان، وهي تسع جدارا بأكمله وتمتلئ بالتفاصيل الدقيقة. فكرة النشور التي تتكرر لديه في عدد من اللوحات ترتبط بالموت لأنها تصور نهوض الناس من قبورهم بيد أن سبنسر يقول: «إن تلك الفكرة تصور انبعاث الوعي عند الإنسان. نحن نبعث في حياتنا في كل مرة يتطور فيها وعينا» . لوحة (النشور) تصور شخصيات تنهض من قبورها لتتحاور بأجسادها والمغزى الجنسي في عمله يظهر هنا على نحو واضح، وقد رسم فيها نفسه وزوجته وأصدقاءه في هذا الزحام البشري الذي ينهض من الموت يستخدم سبنسر حدي التأويل فيه: الحركة الفيزيائية التي ينشغل فيها كل شخص بجسده، وطقس التأمل الروحي الذي يستيقظ الناس فيه من غيبوبة فيما بقي بعضهم سادرا فيها. عُدت هذه اللوحة إلى اليوم من بين أفضل منجزات الفن البريطاني على مدى القرن العشرين مع أن سبنسر لم يكن على بينة من نجاحه في هذا العمل بل اعتبره ناقصا أيضا.

توزيع الكتل في هذه اللوحة يجري وفق إيقاعات دقيقة، فهناك ترادف في هندسة الأجساد التي تقرب بعضها من صور التماثيل الحجرية وتلك التي تشخص بحركتها الإنسانية وإشاراتها البطيئة المرنة. وليس هناك من محل للألوان المشرقة فأكثرها صماء ويطغى عليها الأبيض الطباشيري والأسود والرمادي وهو لون حلم اليقظة الذي تتسرب إليه الروح الأسطورية. إن مناخ اللوحة يعكس انتباهه عند سبنسر في العودة إلى نظام الأشياء ضمن فوضاها الشكلية، فتلك المجاهدة التي يحملها تعبير الجسد وعلاقته بالحجر ككتلة حاجزة أو كتلة منظمة لحركة الشخصيات، يؤكد الطابع الفكري للعمل، فهو يبقي للمكان وهو كنيسة بلدته القديمة، حيزا لصوغ بانوراما الحياة في تفصيلاتها الصغيرة وفي شمولية معانيها وديمومتها. المنظور في هذه اللوحة شرقي وامتداد مساحتها يمنح لسبنسر فرصة في إبراز قيمة المكان بأبعاده الروحية وبقوة حضوره الواقعي. وفي أقصى زاوية في اللوحة تنعكس الظلال الباردة على صفحة ماء يمخر فيه قارب إلى العالم الآخر. قوة السرد في هذا العمل تجعل من مواضيعها المتداخلة مادة قابلة لمختلف التفسيرات بما فيها تفسير سبنسر عن النشور أو البعث الذي لا يرى فيه إلا مفهوما مركبا للصحوة، صحوة الإنسان ويقظته في الدنيا، وهي تتقدم لديه على فكرة الحساب والعقاب في الآخرة تلك التي لا يقبل أن تفسر بها أعماله.

جرب ستانلي سبنسر مجموعة من الأساليب بما فيها الفن الذي يقرب من وظيفة «الكاريكتور» غير أن التحول الثاني في حياته حدث بعد أن عاد من الجبهة البلقانية، حيث كان جنديا في الفريق الطبي الذي رافق الجيش البريطاني خلال الحرب العالمية الأولى. ورسم بعد عودته مجموعة من اللوحات عن تلك الحرب لعل أهمها (عربات الجنود الجرحى) عام ١٩١٩ ولا يبرز فيها وجه أي جريح ولا وجه الجنود الناقلين لتلك العربات التي تجرها الخيول، فهناك من وراء الغطاء يتمظهر الألم على نحو هو أقرب إلى سلام روحي كما يصفه سبنسر. يبرز الإيحاء في تلك الحركة التي تتجه الناقلات بخطوط متوازنة ودقيقة إلى مصير ينتظرها. ينظر الفنان إلى المشهد من الأعلى ليجعل المكان ملك يديه صارما غير مبعثر بوجود مرتبك أو مشتت. قوة التناسق في هذه اللوحة تختصر حكاية الحرب وتبقى الألوان الرصينة وتقسيم المساحة بين تلك المحفات المصطفة وحركة أيدي وأجساد الجنود التي تقابلها أهم شيفرات العمل. أما لوحته (اغتسال الجنود) عام ١٩٢٧ فهي تعتمد الشكل النحتي للهيئة، مساحتها مقتصدة ولا يبرز السرد فيها بل تطغى الإشارة الدالة. هذه اللوحة تنتسب إلى مرحلة بيكاسو الواقعية، فبيكاسو أخذ عن التماثيل الرومانية الكثير من هيئات شخصياته، وهذا ما يفعله سبنسر هنا. فهناك تصلب في خطوط الأذرع وحركة الأجساد تنزع عنها طراوتها البشرية وتبرز فيها التكوين الآلي الحاسم والفعال في قسوته. التوازن بين الشخصيات يتحقق في حركات ثلاث فاعلة لهيئات الجنود أمام المغاسل: الجندي الذي يغطي رأسه بمنشفة وهو أقرب إلى إمبراطور من العصر الروماني يضع تاجا على رأسه، والآخر الملتفت إليه، والثالث الذي يدفن وجهه في المغطس.

> „ في رسومه الدينية يتحقق ذلك الحضور الناقص للأشياء، فقوة البصيرة فيه تبقى محددة بمقتربات مبهمة عند الفنان ذاته “

الصمت في هذه اللوحة يؤكده المكان القاسي المتقشف وعصبية الحركة المتسمرة لأجساد الرجال. أنتج التشاؤم أو الفزع الذي تركته الحرب في وجدان سبنسر الكثير من اللوحات التي تظهر فيها الصلبان والقبور والهواء الراكد للحرب، غير أنها شكلت فاصلة في حياته الفنية. اندفع بعد عودته من الحرب إلى تجريب مختلف الصيغ الفنية، وعمّر كنيسته القديمة بجداريات استخدم فيها لأول مرة الفريسكو - تلوين الجدران - محورا في مواضيعه الدينية. وكانت فترة ما بعد الحرب قد أنتجت حركة ثقافية مهمة في بريطانيا، ولم يكن سبنسر بمعزل عن كل تلك التطورات. فلم تقتصر علاقاته على التشكيليين بل امتدت إلى الأدباء والموسيقيين ولديه الكثير من المحاورات مع الأدباء، كما كان عازف بيانو ماهرا ومختصا في عزف موسيقى باخ. بقي سبنسر مثقفا غير منقطع عن التيارات الحديثة في الأدب، ويتضح هذا في كل أعماله، فجرب في مواضيع لعل أهمها العلاقة بين الرجل والمرأة، والعلاقة الجسدية التي صور فيها نفسه وزوجته الثانية وفق أسلوب يمتزج فيه الموضوع الجنسي بالإحباط. كما كانت انتقالته الثانية بعد الحرب قد أثمرت ما يسمى الثنائيات في العلاقة البشرية، واستخدم فيها الكثير من النماذج التي توحي بموضوع التناقض وتتصل بفن السخرية، ويبرز فيها الأضداد في تقاربهم كأنهم ينكرون ما للطبيعة من أحكام. في الكثير من تلك المواضيع تناول العلاقة الجنسية على نحو صريح وصور فيها زوجتيه الأولى والثانية معه في أوضاع عُدت من الفواحش، الأمر الذي دفع أحد الفنانين المحافظين إلى إقامة دعوى قضائية على تلك الإباحية التي وجدها في رسومه. ولكن الذي يتأمل في تلك الأعمال يكتشف أن سبنسر لم يكن مهتما بتصوير مواضيع البورنو المبهجة، إن لم تكن تحمل دلالة مناقضة لمواضيع العري. فهي تجرد الجسد البشري من جماله وتشتغل على إظهار عيوبه، كأنها تريد أن تستذكر خيبة الحب في نشدانه الجمال. ولعل تلك الأعمال كانت نتاج عزلة مر بها الفنان بعد تجربتي زواج فاشلتين. شرع سبنسر في تأكيده على هذا الموضوع لاحقا برسم مجموعة من الصور، أسماها (غبطة) ويظهر فيها صورته مع النساء وهي تبدو للناظر مواضيع تبحث عن فن المفارقة وتقتنص الطرفة في علاقات الحب: المرأة المتضخمة والرجل الضئيل أو العكس الرجل الذي ينوء بجسده والمرأة الفأرية وهما سادران في سعادة الأضداد. كل ذلك الاحتفاء بالبهجة يبدو أقرب إلى حماقة تبعث على السخرية، بيد أن الفنان يرى أن قيمة السعادة لا تتحد ببهجة الجمال بل بما يخترقها من قبح غير منظور ولكنه يصبح جزءا مكملا من قانون المحبة. في تلك الصور التي جمع منها حوالى المائة صورة، يتلمس سبنسر مفهوم الحضور الجسدي، أي لغة الجسد في تصارعها وتوافقها مع الآخر. الجانب الكاريكاتيري في رسم الشخصية والمواضيع المضحكة تشكل في النهاية طريقة في التعبير جديدة، وكان قد استبقها برسم للرجل (جامع القمامة) عام ١٩٤٠ تظهر فيها الحكاية الممثلة على مسرح هو أقرب إلى مسرح الدمى، كل من شخصياته الطريفة خرقاء تشكو عطبا وعيبا جسديا أو قدرا من السذاجة التي تتجمع حول فضيحة تحمل فيها الزوجة زوجها الصغير جامع القمامة لتحميه من العقاب. ولا يبدو الذنب أو العقاب للرجل الصغير أو رجل القمامة إلا محض تعبير عن تلك الحياة المحدودة التي يعيشها الناس. إن فن السخرية الذي أدخله سبنسر على رسومه المتقنة هو استكمال لفكرة اللاتناسق في العالم التي تعبر عنها أجساد شخصياته ومواضيعهم حتى الجادة منها . فهناك الكثير من المواضيع عند سبنسر التي تلتبس على الناظر من حيث ترادف الفانتازيا مع فن التغريب الساخر، ولعل واحدا من أفضل تمثلاته في هذا الميدان لوحة (القديس فرنسيس وطدوره) عام ١٩٣٥ التي تظهر القديس برداء الكهنوت يتبعه بط ودجاج يقوقئ مشرئبا بحركته إلى الأمام كأنه يدخل في طقس دعاء معه . الهيئة الغريبة للقديس ويده الملوحة التي يتولى الرسام العناية بحضورها المؤثر، تغدو أحد رموز اللوحة إن لم تكن أكثر المواقع إثارة للانتباه لأنها تمنع أو تمنح بركة أو تنثر حبا في أفواه تلك الطيور المستجيبة بكل جوارحها. يعبر سبنسر بين العوالم التي لا يدرك جدها من هزلها ولا وجودها المتحقق من ذاك الذي يضفيه عليها خياله. آخر صورة رسمها عن صلب المسيح كانت قبل سنة من وفاته، وفيها من جرأة الخيال ما يدل على تطور خطير في مفاهيمه التي تجمع الأسطورة إلى الواقع اليومي المبتذل على نحو يهدف إلى تأكيد هوية ذلك التدين الذي ارتبط عنده بالمكان بخيره وشره، فالمسيح ينبعث كل يوم لتعود قوى الشر الحديثة إلى صلبه في حين يبقى الناس كما كانوا في غابر الأزمنة يقوم كل واحد فيهم بالدور ذاته، دور المتفرج المسلوب الإرادة.

المسح الشامل لشغل سبنسر يهدي المتابع إلى أن هذا الفنان بقي ينشد التنوع في تجاربه. ولعل حيرته بين الأساليب لم تمنع تشبثه بخصوصية جمعت الكثير من المدارس في مدرسة واحدة من الصعب على ناقد أن يلم بمختلف أبعادها، غير أن المؤكد أن لمساته الشخصية تضفي على كل الطرق التي اتبعها والمواضيع التي تطرق إليها فرادة وتميزا حددت موقعه كرائد من رواد الحداثة البريطانية مطلع القرن الماضي إلى منتصفه ◆



العشاء الاخير

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

سخرية التناص ومستويات القراءة*

* أمبرطو إيكو
* ترجمة وتقديم خالد سليكي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقديم

القارئ النموذج

يمثل أمبرطو إيكو نموذجا جد متطور في نظرية القراءة، فهو ينطلق من خلفية نظرية هي: السيميوطيقا الأدبية، وينظر داخل هذا الفلك للقراءة وللقارئ النموذجين بشكل أكثر نضجا وعمقا.

إن النص الأدبي، في نظر هذا الأخير، غير مكتمل وذلك لسببين اثنين: أولهما، إن الأمر لا يتعلق بالجانب اللساني الذي يسعى، دائما، إلى تحديد النص الأدبي فقط. إذ إن أي إرسالية بما في ذلك الجمل والكلمات المعزولة، ترد خارج النسيج التركيبي العام. ومن ثم فإن النص الأدبي يتميز عن باقي الأصناف التعبيرية الأخرى ببنائه المركب1 الذي تتداخل فيه عدة عناصر ومكونات، فهو نسيج علاقات معقدة.

إن العمل الأدبي «عمل مفتوح»، ونسيج من الفضاءات البيضاء الملأى بالثقوب التي ينبغي ملؤها، بل إنها تنتظر من يملؤها حتى يتحقق، وهو من خلال ذلك يقصد إلى أمرين: الأول كون النص عبارة عن ميكانيزم كسول (اقتصادي وذو طابع اختزالي) يحيا بما يقدمه المتلقي من قراءات ودلالات ويملأه من فراغات/ بياضات؛ أما الثاني فإنه ما من نص إلا ويحمل رسالة يقصد العمل إليها. وبمجرد انتقال النص من وظيفته التعليمية إلى الوظيفة الجمالية فإنه يترك للقارئ المبادرة التفسيرية وكامل الحرية في فهمه وملئه. والنص يريد المساعدة التي يقدمها القارئ ليتمكن من الاشتغال2؛ غير أنه ليس بإمكان أي كان أن تتحقق فيه صفة القارئ الذي يراهن عليه النص، أو

الذي ينتظره.

إن القارئ الذي يقصده إيكو، قارئ من نوع خاص " قارئ نموذج "، تتحقق فيه مجموعة من المواصفات والقدرات التي تخوله قراءة فعالة ومساعدة لتمكين النص من الاشتغال؛ ومن ثم فإن النص مرْسَل Emis لقارئ له كفاءة تمكنه من تحيينه Actualiser le texte، أي جعله يواكب البنيات الثقافية التي ينتمي إليها بصورة شبه متوازية. لذا لايمكن الحديث عن التواصل الساني الخالص، وإنما هناك فعالية سيميوطيقية بالمعنى الواسع للكلمة، إذ توجد مجموعة من أنساق العلامات تتكامل فيما بينها3 وتتفاعل وتدخل في عالم دلالي خاص يمدها بما هو خارجي، أي بمجموع الأنساق غير اللغوية.

وحين يتحدث إيكو عن «الفعالية السيميوطيقية بالمعنى الواسع للكلمة» يكون قد عمل على إخراج النص من التحجر الذي شَلّ الخطاب الأدبي لزمن طويل، حين كان الجانب الدلالي مهمشا والشكل التركيبي والنسق العام هما المهيمنان في الدراسات النقدية باعتبارها تلقٍ إلى حد ما.

غير أنه لايمكن قراءة النصوص بحسب أهواء القراء، وبحرية تامة، لأن النص عبارة عن نتاج يسعى الهدف التفسيري إلى توسيع دائرته وجعلها تنفتح أكثر فأكثر، شريطة أن يظل مرتبطًا بما لديه من إواليات العمل الأدبي النابعة من صميم تكوينه الخاص4.

هكذا يكون للقارئ -في طرح إيكو- أهمية كبرى، فهو عنصر مساهم في إخراج النص في صيغة مكتملة. والنص يبدأ والقارئ ينهي. لأن النص يتعمد خلق فراغات وينتظر من يملأها. إنه يفترض، بل يستوجب، تعاونا من لدن القارئ كشرط للتحيين 5. لكن كيف يتحقق هذا «القارئ النموذج»؟

حين يشرع الكاتب في كتابة عمله، فإنه يخضع لمجموعة من الأسس يتوجب عليه الاستناد إليها بشكل واع. فعليه استحضار سلسلة من القدرات التي تمكن من تقديم محتوى فيما يتعلق بالتعابير التي يستخدمها، كما ينبغي له التكفل بمجموع هذه القدرات المستحضرة وأن تكون هي نفسها المملوكة لدى القارئ، أي ضرورة الإستناد (بالنسبة إلى المبدع) إلى نسق مشترك بينه وبين القارئ الذي يراهن عليه. وانطلاقا من هذه النقطة بالذات، أمكن للمؤلف المراهنة على قارئ بعينه، من طبقة معينة* له مرجعية معينة.

يتوقع المؤلف «قارئا نموذجا» له القدرة على تحيين النص على النحو الذي افترضه هو، والذي بمقدوره أن يشتغل تفسيريا بنفس القدرة والدرجة التي يشتغل فيها المؤلف إبداعيا6. فكثيرة هي النصوص الإبداعية التي تكشف عن نوعية قرائها النموذجيين بافتراضها قدرة موسوعية جد متميزة**. أي ركاما معرفيا وخلفية مرجعية ثقافية جد عالية لا يمكنها أن تتوفر لدى القارئ العادي. ومن هنا، ينبثق مفهوم التأويل Intérprétation الذي يحمل جدلية بين استراتيجيتين: استراتيجية المؤلف وجواب القارئ النموذج7 . ولعل هذا ما يقودنا إلى التساؤل التالي: كيف يمكننا فهم الجدلية التي تربط بين استراتيجية المؤلف وجواب القارئ؟

حين يكتب الكاتب عمله، فإنه ينطلق من تصور عام ومتكامل: يدخل فيه قارئه ومرجعيته،

ومن خلال ذلك يراهن على انفتاحية النص في علاقته بمتلقيه، كما يراهن على القراءات والتفسيرات والتأويلات التي تمثل في نهاية المطاف جوابا. إن المؤلف يلقي بمجموعة من الخيوط وينتظر ردود الفعل؛ إنه يرسم أفقا استراتيجيا. ويوضح إيكو ذلك بقوله: «إن النص، ليس شيئا آخر، غير هذه الاستراتيجية التي تشكل عالم تفسيراته»[8].

يلعب المؤلف دورا كبيرا في هذه الاستراتيجية، فهو يمتلك وعيا وخلفية فكرية معينين، وبواسطتهما يسعى إلى توجيه قارئه. وهو ليس سوى استراتيجية نصية قادرة على تأسيس مجموعة من الترابطات الدلالية؛ وبالمقابل ليس القارئ سوى القدرة الثقافية القادرة على التقاطع مع هذا الأسلوب متعاونا على تحيينه.

نستنتج، إذن، أن «القارئ النموذج» هو مجموعة من حالات النجاح أوالسعادة المحققة نصيا، والتي يجب أن تكون مشبعة حتى يتمكن من تحقيق كامل معاصرته في مضمونه المحتمل[9]. ولكي يتحقق هذا القارئ النموذج تحققا فعليا، وجب أن يقوم بمجموعة من الأعمال، تمثل واجبا، وتكتسي هذه الواجبات طابعا «فيزيولوجيا»، أي عليه أن يقوم باستعادة أكبر قدر ممكن من التقريب ومن سنات المرسل.

كما نستنتج وجَود مزاوجة بين استراتيجيتين: الانفتاح والانغلاق في الآن نفسه؛ إن النص منفتح بفضل ما يسمح به من آفاق ودوائر تسمح للقارئ بأن يقرأ بكل حرية ما بين يديه؛ فهو مرفأ لاستراتيجيات دلالية متنوعة ومتوالدة (لكن في دائرة مغلقة) بفعل مجموع التعاقدات التي يفرضها النص على المتلقي. ينبغي للقارئ أن ينطلق في تفسيراته وقراءاته من صميم العمل الأدبي ذاته، وأن تتوفر فيه الأبعاد الاستراتيجية التي يراهن عليها المؤلف النموذج، وهو ما لايعني سلطة المؤلف الضمني كما وجدناه مع التصور البلاغي للقراءة***.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

*****

النص المترجم:

سأقتصر في هذه المداخلة على نموذج يهم اهتمامي كسارد، وأستحضر الخصائص السردية التي تسمى بما بعد الحداثة التي رأى بعض النقاد ومنظري الأدب، وبالأخص بريان ماك هال، وليندا هوتشيرون، و ريمو كازراني[10]، بأنها حاضرة في نصوصي السردية، كما تتجسد نظريا وبشكل واضح في كتابي «حاشية على اسم وردة». وتتمثل هذه الخصائص في الميتاسردية، أي الحوارية (بالمعنى الذي يطرحه باختين أي بالمعنى الذي تصبح فيه النصوص متحاورة فيما بينها) أي الترميز المزدوج والسخرية التناصية.

على الرغم من عدم معرفتي لما بعد الحداثة بالتحديد، فإنه ينبغي لي التسليم بأن الخصائص

المذكورة أعلاه، تبقى حاضرة في رواياتي؛ الأمر الذي يعني، أنني أريد أن أميز فيما بينها، لأنه يحدث أحيانا أن تفهم باعتبارها مستويات أربعة لنفس الاستراتيجية النصية.

إن الميتاسردية، باعتبارها الانطباع الذي ينتجه النص حول نفسه وحول طبيعته، أو تدخلا لصوت المؤلف الذي يفكر فيما هو بصدد حكايته، ويستدعي عند الاقتضاء القارئ ليتقاسم معه انطباعاته، هي أقدم مما يعرف بما بعد الحداثة. وفي العمق إنها تصبح ضرورة مع «آنشدي، ياإلهة» ، وأقرب إلينا. إنها تتمظهر في انطباعات مانزوني* Manzoni، مثلا، في اللحظة المناسبة، وفي سياق الحديث عن الحب في روايته. إنني أقبل، في الرواية الحديثة، الاستراتيجية المتاسردية الحاضرة بشكل ملح، وهو ما حدث لي أنا شخصيا، من أجل الاغتياض من الانطباع الذي يحمله النص حول نفسه، والسير نحو ما سأطلق عليه «الحوارية الانطباعية»، أي إخراج مخطوط يفكر فيه الصوت السارد الذي يتوق إلى القراءة والحكم في اللحظة التي يكون فيها بصدد الحكي؛ والحال، إن هذه الاستراتيجية كانت حاضرة بقوة عند مانزوني .

إن الحوارية، خصوصا في طبيعتها الأكثر بداهة من حيث التمثل، ليست هنَةً ولا ميزة مابعد حداثية، وإلا ما كان ليسهب باختين في الحديث عنها مسبقا. ففي النشيد 26 مَن الـمَطْهَرِ يلتقي دانتي بشاعر ينشد "بطلاقة الأبيات التالية" :

Tant m'abellis vostre cortes deman,
qu'ieu noi me puec ni voill a vos corbire,
Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan

لنفترض أن شخصية أرنوط هاته هي أرنوط دانيل، قارئ العصر وقد كان يَسْهُل عليه فهمه، ولكن فقط لأنه وضع في موقع يتحدث البرفانسالية (وبأبيات وإن كانت من إبداع دانتي، فإنها تنحو منحى النموذج التروبادوري). إن القارئ (المعاصر أو الذي ينتمي إلى هذا العصر) غير القادر على معرفة هذا الشكل من القول المتناص يبتعد عن فهم النص.

لنعد الآن إلى الترميز المزدوج؛ إن شارل جينك Charles Jenks هو الذي نحت هذا التعبير؛ وبالنسبة إليه، إن هندسة مرحلة مابعد الحداثة: «تتحدث، على الأقل، عن مستويين بصورة متوازية: وبالتوجه إلى مهندسين آخرين، وإلى أقلية مهتمة تمثل مدلولات هندسية خاصة، ولكن أيضا بالنسبة للجمهور الأكثر اتساعا، أو سكان المنطقة الذين يهتمون بشيء آخر مثل رفاهية العمارات، والعادات وطرائق العيش11. إن الصروح أو العمل الفني لما بعد الحداثة يتوجه، في نفس الآن، إلى فئة صغيرة من النخب التي توظف شفرات «عالية»، وجمهور من العامة يستعمل شفرات شعبية»12.

يمكن قراءة هذه الفكرة من عدة زاوايا؛ ففي الهندسة يكون لدينا المجموع في الذهن، من أمثلة ما بعد الحداثة التي توفر تمثل النهضة أوالباروك، أو تلك التي تؤسس لنماذج ثقافية «عليا» داخل مجموعة تبدو مستصاغة ومبدعة حتى وإن تعلق الأمر بالاستعمال الشعبي -بحسب

الوظائفية واستدراك قيمة التأثيث والسينوغرافيا. هكذا، فإن التمثلات والحلول التي تقدمها طليعة جريئة، هي موجودة بكثرة في متحف گوگنهايم في بلباو، وهي تستقطب زوارا جردوا في تاريخ الهندسة، وتبدو «رائقة» من الزاوية الكمية. لقد كان هذا العنصر موجودا في موسيقى بيتلز، حيث لم يكن من الصدفة إذا ما كانوا قد سلكوا طريقة بورسيل Purcell (في الأسطوانة الرائعة ل كاتي باربزيام)، وتحديدا لأن أغنياتهم المسموعة والممتعة كانت توظف أنساقا ثقافية وأصداء أزمنة أخرى قابلة للإدراك من قبل الآذان الموسيقية المتعلمة.

واليوم، نجد أمثلة للترميز المزدوج في الوصلات الإشهارية ، مبنية كنصوص تجريبية، لم تكن في السابق مستحسنة إلا من قبل مجموعات صغيرة من هواة السينما تستقطب كل أصناف المشاهدين باختلاف الحوافز «الشعبية»، مثل الإيحاء إلى الأوضاع الجنسية، واستحضار وجه معروف، وإيقاع المونطاج والمصاحبة الموسيقية.

فبفضل إعادة اكتشاف الحبكة الروائية تم قبول العديد من الأعمال الأدبية من قبل جمهور واسع كان يُفترض فيه أن ينفر منها بسبب الحلول الأسلوبية الطلائعية، مثل السعي نحو المونولوج الداخلي، واللعبة الميتاسردية، وتعدد «الأصوات» المضمنة في السرد، وانقطاع المتتاليات الزمنية، وقصر السجلات الأسلوبية، والخلط بين ضمير المتكلم وضمير الغائب في البنية السردية، والخطاب غير المباشر الحر.

غير أن هذا لايتم سوى على إحدى الخصائص المابعد حداثية، واقتراح محكيات قادرة على استقطاب فئة واسعة، وإن وظفت مرجعيات معرفية وحلولا أسلوبية «ثقافية»، أو إذا تمكنت (في أحسن الأحوال) من تأسيس المكونين بصورة غير تقليدية. إنها خاصية جد هامة وليس من الصدفة أن تحدث توجهات مرتبكة للتفسيرات لدى المنظرين الذين نطلق عليهم «الكتب الأكثر رواجا» الرائقة وإن كانت تتوفر على قيم فنية، ويتضمن القارئ بواسطة القضايا أوالطرائق التي كانت في السابق حكرا على الفن النخبوي.

لم يحدث في السابق أن عرفنا ما إذا كانت القيمة الفنية للنصوص الأكثر رواجا تدرك كرواية ذات توجه شعبي موظفة لاستراتيجيات «ثقافية، أو كرواية «ثقافية»، ثم تصبح شعبية لأسباب عجيبة. ففي الحالة الأولى، ينبغي أن تفسر الظاهرة وفقا للتحليل البنيوي للعمل، مثلا، من خلال استحضار الذوق الشعبي وتقوم باقتراح «قصة»، عادة ما تكون بوليسية تقحم القارئ معها، وتسمح بتجاوز الأشكال الأسلوبية، أو تلك التي يتم النفور منها بشكل بنيوي. أما في الحالة الثانية، فإن القضية سترتبط بالقدرة الجمالية، أو إن شئنا بسوسيولوجيا التلقي. ينبغي القول، بأن رواج قيمة فنية لايرتبط بمشروع شعري، وإنما بتحول في انتظارات الجمهور. وعليه، فإنه لاينبغي أن نحط من قيمة تطور نمط من القراء الذين يسأمون من النصوص «السهلة» والمؤسية في الآن نفسه، أولئك الذين يتذوقون جمالية أعمال تتجاوزهم بواسطة تجربة جد ملزمة ولكنها أكثر إمتاعا، والتي تدفع إلى إعادة قراءتها مرات عدة؛ وبالتالي فإن عددا من القراء الذين يعاند الناشرون على اعتبارهم «ساذجون»، نجدهم قد استطاعوا في عدة مناسبات شَغل العديد من تقنيات الأدب المعاصر، ويحسون إذن، أنهم أمام قيمة فنية أكثر رواجا مع ارتباك أقل من بعض

سوسيولوجيي الأدب.

من هذا المنظور سيكون رواة قيمة فنية ما عبارة عن ظاهرة قديمة قدم العالم. فقد كانت الكوميديا الإلهية، في وقتها قيمة فنية أكثر رواجا من دون شك، إذا مَا اقتضى الأمر التسليم بالحكاية التي تقول بأن دانتي قد عاقب حدَّادا كان ينشد أبياته بصورة سيئة (فقد كان ينشدها بصورة مسيئة، لكن الأهم أنه كان يعرفها). هناك نموذج آخر لقيمة أكثر رواجا، ألا وهو شكسبير الذي كان يُحكَم عليه من قبل الجمهور الشعبي الذي كان يتابعه، وإن لم يقبض على مكامنه وعلى مواضع توظيفه للنصوص السابقة. إن نص "الخُطَّاب Les fiancés" قد كان الأكثر رواجا، ومع تطور مسالك التجربة، منح قليلا لأذواق قراء الروايات القوطية والأغاني العاطفية الشعبية -ومع ذلك كان ضحية عدة طبعات مقرصنة، إلى الحد الذي دفع مانزوني إلى الالتقاء بالذوق الشعبي متتبعا بصورة شخصية نقوش گونان لكرانطانا، وقد كانت الطبعة الثانية من "الخُطَّاب"، قد نشرت عام 1840. وكل الأعمال الكبرى التي وصلتنا من خلال عدد من المخطوطات والطبعات التي صدرت عقب موجة من النجاح الذي يتجاوز قراء النخبة، قد شكلت نصوصا أكثر رواجا من الإنيادة إلى رولان المجنون، ومن الدون كيشوت إلى بنوتشيو؛ فالأمر إذن، لايتعلق بظواهر عجيبة، وإنما بانعراج عادي داخل تاريخ الفن والأدب، وإن كان تفسيرها يختلف من عصر لآخر.

لتحديد الاختلافات الموجودة بين الترميز المزدوج والسخرية التناصية، اسمحوا لي أن أتناول بالحديث تجربتي الشخصية:

تبدأ رواية "اسم وردة" بالحديث عن الكيفية التي عثر بها الكاتب على مخطوط قديم. إننا نوجد في صلب التمثل، لأن تحديد رسم المخطوط الذي عثر عليه ينتمي إلى عصر موسوم بالقداسة؛ والنتيجة المباشرة، أننا ندخل فجأة في فضاء الترميز المزدوج: فالقارئ، إذا ما أراد أن يوافق على القصة المحكية، فإنه ينبغي له أن يقبل ببعض الانطباعات العلمية والتقنية الميتاسردية على الطريقة التكعيبية؛ لأن الكاتب ليس بصدد ابتداع كل عناصر النص التي يتم التحاور معها، وإنما هو بصدد تقديمه في هيئة قوطية جديدة تنتمي إلى القرن 19. فالمخطوط الأصلي ينتمي إلى نهاية القرن الرابع عشر؛ والقارئ الشعبي لايستطيع أن يستمتع بالسرد الذي يلي، إذا لم يقبل بلعبة دمج الأصول التي تكسب القصة هالة من الغموض على اعتبار أن الأصل لايبدو أمرا مؤكدا.

لكن، تذكروا عنوان الصفحة التي تتحدث عن المخطوط، وهي «**طبعا، إنه مخطوط**». إن لفظة «طبعا» تشتمل على عدة طبقات، لأنها من جهة توحي بأننا نسير نحو الخطاب الأدبي، ومن جهة أخرى توحي بـ«قلق التأثير» بكوننا نحيل على مانزوني (على الأقل بالنسبة للقارئ الإيطالي) -الذي تتشكل رؤيته انطلاقا من مخطوط ينتمي إلى القرن 17؛ فكم من قارئ أدرك أو سيدرك مختلف طبقات السخرية التي تتضمنها كلمة «طبعا»؟ وإذا ما سلمنا بعدم إدراكها، فهل بمقدوره إنهاء بقية الحكاية دون أن تفقد نكهتها؟ هكذا، فإن لفظة «طبعا» تبين لنا ما معنى السخرية التناصية.

لنستعد الخصائص المرتبطة بالسردية مابعد الحداثية؛ فبالنسبة للمتاسردية يبقى من المستحيل أن لايدرك القارئ الانطباعات الميتاسردية، بحيث يمكن أن تؤدي إلى إزعاجه، ويمكن أن يجهلها (ويقفز عليها)، ولكن مع ذلك فإنه يقر بوجودها. والأمر نفسه ينسحب على التمثل الظاهر، كما الشأن في حالة دانتي إذ يمكن أن لايدرك القارئ بأن أرنولت دانييل يتحدث انطلاقا من لغته الشعرية، ولكنه يُرى بأنه يتحدث لغة هي غير اللغة الموظفة في الكوميديا، ومن ثم فإن دانتي ينقل شيئا آخر. إنه ينقل اللغة البروفنسالية على الأقل.

بالنسبة للترميز المزدوج (وهنا نرى أن هذا المفهوم يشتمل على عدد من الأوجه)، يمكن أن يكون:

أ- قارئا لايقبل الخلط بين الوحدة الأسلوبية الصغرى والمضمون الثقافي مع الوحدات الأسلوبية الصغرى إلى جانب المضامين الشعبية، ومن ثم يرفض القراءة لأنه يدرك مسبقا هذا الخلط؛

ب- وقارئا يدرك بسهولة أنه يحقق إشباعا بفعل تناوب الصعوبات والطلاقة، والتحدي والتشجيع؛

ج- وقارئا يدرك النص من حيث هو دعوة لطيفة لاتتراءى. كما تحيل هذه الدعوة على الوحدات الأسلوبية الصغرى النخبوية (وإجمالا، فإن الأمر يتعلق بالاستمتاع بالعمل، مع فقدان المرجعيات).

وعليه، فإن القارئ من الصنف الثالث، وحده الذي يمكننا من ولوج استراتيجية السخرية التناصية. وفي مواجهة هذه اللفظة «طبعا» فإن من يدرك بالإشارة سيؤسس علاقة خاصة مع النص (أو الصوت السارد)، ومن لم يدركها فسيستمر، مع ذلك، ليجد نفسه أمام طريقين: إما يدرك بنفسه بأن هذا المخطوط هو عبارة عن خدعة أدبية (حيث سيتذوق تلك الدقة التي «تنمو» لأول مرة، باعتباره قارئا كفءا)، أو كما فعل العديد في السابق، سيكتب لي رسالة ليطلب مني فيما إذا كان الأمر يتعلق بمخطوط رائع يوجد حقا في الواقع. ومن أجل الإيضاح: ففي حال الترميز المزدوج في الهندسة، مثلا، يمكن للزائر أن لايرى غير صف من الأعمدة بلوحة ذات سطح القَوْصَرَة الغائر كما يفصح عن ذلك التقليد الإغريقي، ولكن يبدو ظاهريا أن هناك تحققا لمتعة الانسجام، والتعددية المنظمة لهذا البناء. غير أن القارئ يدرك حمولة لفظة «طبعا» وإنما يعرف فقط أنه بصدد قراءة شيء حول مخطوط، فتضيع منه الإحالة وتضيع السخرية اللطيفة.

يمكن للعمل أن يوفر تمثلات نصوص الآخرين دون أن يجعل منه ذلك نموذجا للسخرية التناصية. هكذا، فإن «الأرض الخراب» تُفْرِد صفحات من الهوامش لتحديد كل إحالاته على عالم الأدب، والتاريخ، أو الأنتروبولوجيا الثقافية. والحال، أن إليوت يوظف الهوامش لغرض معين، لأنه كان يصعب عليه تصور قارئ ساذج لايدرك أي إحالة، وبإمكانه أن يتمتع بنصه في كل مرة. وما أريد قوله، هو أن الهوامش تشكل الجزء الكامل من النص، لذلك فإن القارئ غير المثقف يمكنه الاكتفاء بتذوق النص من زاوية الإيقاع والصوت من أجل هذا الشيء الاستيهامي الذي يتمظهر على مستوى المضمون عن طريق الإدراك الغامض لهذا الشيء الآخر الذي ينبغي

فهمه مع التمتع بالنص، مثلما الحال بالنسبة لذلك الذي يسمع من وراء باب منفرج، حيث لا يستشف سوى بعض التلميحات الواعدة بالكشف . أما بالنسبة لإليوت، فإن الأمر سيكون (كما يبدو لي) مرتبطا بقراء لم ينضجوا بعد، فهو لم يكن يقصد أولئك القراء النموذجيين، أو الذين يريد أن يخلقهم.

إن حالات السخرية التناصية هي مختلفة جدا، وتميز الأشكال الأدبية. وعلى الرغم من عالميتها، فإنها تحظى بنجاح جماهري واسع: يمكن أن يقرأ النص بصورة ساذجة دون أن يتم إدراك الإحالات التناصية، أو في صميم الوعي بهذه الإحالات، أو على الأقل الاعتقاد بمحاولة تصيد هذه الإحالات. لنأخذ مثالا محددا، ونفترض أنه ينبغي لنا أن نقرأ الدون كيشوت التي أعيدت كتابتها من قبل بيير مينو P.Ménaud . (إن نص هذا الأخير قابل للتأويل بخلاف نص سرفانتيس ، كما أشار بورخيس). فالذي لم يسبق له أن سمع عن سرفانتيس سَيُعْجَبُ بقصة جد مثيرة لمغامرات بطولية وكوميدية، حيث ما تزال النكهة القشتالية تحيا بشكلها القديم الذي كتبت به. إن الذي يدرك الإحالة الثابتة لنص سرفانتيس لن يرى فقط المراسلات بين هذا النص ونص ميرو، وإنما سيدرك أيضا السخرية الحاضرة بصورة ثابتة وحتمية لهذا الأخير.

على عكس الحالات الأكثر شيوعا للترميز المزدوج، فإن السخرية التناصية باشتغالها على إمكانية القراءة المزدوجة، لاتستدعي كل القراء إلى نفس الوليمة. إنها تعمل على تحديدها، وتخصص بالتحديد القارئ اليقظ بشكل تناصي، من غير إقصاء أولئك الذين هم أقل تسلحا. فإذا قام الكاتب بوضع شخصية تقول لنا نحن الاثنين، باريس!، فإن القارئ الساذج لن يحدد الإحالة البلزاكية، ومع ذلك يمكنه أن يتحمس لشخصية ذات نزوع نحو التحدي والشَّجْعَة.

إن القارئ الذي لا تكون لديه دراية «يقيس بالمقابل المرجع، ويتذوق السخرية -ليس فقط الإشارة الثقافية التي يرسلها الكاتب، وإنما آثار المهانة أو نقل الدلالة (حين تكون القولة داخل سياق مختلف عن الأصل)، والإحالة العامة للحوار المتصل الذي ينتج بين النصوص.

إذا كان يقتضي الأمر شرح قضية السخرية التناصية لطالب من السنة الأولى من التعليم الجامعي، غير متخصص، سيكون من اللازم علينا أن نقول له، انطلاقا من هذه الاستراتيجية من التمثلات، إن النص يقيم مستويين من القراءة؛ ولكن إذا كان الأمر يتعلق بشخص اعتاد على نظريات الأدب، فإنه سيقلق بسبب قضيتين ممكنتين.

فالأولى: أنه لاعلاقة للسخرية التناصية بما يمكن أن يقدمه النص، ليس فقط على مستويين، وإنما على أربعة مستويات من القراءة، بدءا بالمستويات الحرفية، والأخلاقية، و المجازية، والضمنية، كما تعلمنا الهيرمونيطيقا الإنجلية التي يريدها دانتي لعمله الشعري في الرسالة XIII؟

القضية الثانية: أنْ لاعلاقة للسخرية التناصية مع القارئين النموذجيين اللذين تتحدث عنهما السيميوطيقا النصية -خصوصا مع إيكو- فالأول يعتبر القارئ الدلالي، أما الثاني فهو القارئ الناقد أو الجمالي؟

سأحاول أن أبين بأن الأمر يتعلق بثلاث حالات مختلفة؛ غير أن الإجابة على هاتين

القضيتين اللتين تبدوان ساذجتين ليس عملا بلاجدوى، لأننا نوجد أمام عُرَى القرابة التي يصعب الفصل فيها.

لنمر إلى المسألة الأولى، أي نظرية المعاني المتعددة للنص. فليس من الواجب أخذ المعاني الأربعة للكتابات، بحيث يكفي النظر إلى المعنى الأخلاقي ل «الحكايات الخرافية Fableså: فالقارئ الساذج يمكنه أن يفهم حكاية الذئب والخروف باعتبارها ملخصا للخصومة بين الحيوان، وإن لم يبادر الكاتب إلى تنبيهنا بأن الأمر يتعلق بسرد الحكاية. وهو ما يجعل من الصعب إدراك الحكمة التي يحبل بها درس ذو خاصية كونية مسألة مستعصية، كما لو أن هذا الأخير ينتج بالتحديد مع الحكمة الإنجيلية.

إن الحضور المتزامن للمعنى الحرفي والأخلاقي يوجد في كل الكتابات السردية، وفي تلك التي يتم التشكيك في طابعها التعليمي بالنسبة للقارئ، مثل رواية بوليسية زهيدة القيمة: حتى في الرواية، فإن القارئ المعني والحساس يمكنه أن يستخلص تعاليم أخلاقية، مثل الجريمة لا تؤجر، وكل شيء يكتشف، وكل شيء يؤدى، والقانون والنظام يسيران في اتجاه الانتصار، والعقل الإنساني بمستطاعه حل الغرائب الأكثر تعقيدا.

يشكل المعنى الأخلاقي في بعض الأعمال جزءا من المعنى المباشر الذي يكونه المعنى الوحيد. ولكن حتى الرواية التي يكون فيها المستوى الأخلاقي حاضرا بقوة كما الشأن في "الخُطَّاب"، فإن المحاولة التي من خلالها يفهم القارئ القصة الوحيدة تمر بجانب الدرس الأخلاقي، وهو ما يدفع الكاتب إلى الاستعانة ببعض التوضيحات الوعظية التي يدرجها هنا وهناك، ليتمكن قارئ الحبكة القوطية الجديدة رفيعة الألوان من تجاوز خطر إهمال الدرس حول العناية الإلهية، وبعدم الاكتفاء باختطاف لوسيا و موت دون رودريكي.

ما هي حقيقة استقلال المستويات في حال تضاعفها؟ هل بإمكانها قراءة الكوميديا الإلهية دون أن نستخلص العبرة الباطنية؟ أي ما يمثل جزءا كبيرا من النقد الروائي، هل يمكن قراءة تطواف العرف دون القبض على المحتوى المجازي؟ إن القراءة السريالية الجيدة يمكنها أن تحقق ذلك، أما فيما يخص الجثة فإننا نجد بياطريس جد مرحة وفرضت لأجل افتتان كل قارئ يجهل الدلالات العليا، والنقد الذي يستلهم معايير غنائية محضة يدعونا إلى تجاهل هذا المعنى الضمني الذي تشوش لأنها كانت غريبة عن الفن تماما، ومن ثم وجب القضاء عليها13.

الهوامش

* هذه نسخة منقحة من نص المداخلة التي ساهمنا بها في ندوة نظمت في فورلي خلال شهر فبراير من العام 1999

1- U.Eco, Lector in fabula, Tr. Myriem Bouzaher, Ed. Livre de poche 1990. p.62

2- Ibid, p.64

3- Ibid; p.65

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

4- Ibid, p.65

5- Ibid, p.65

* ليس الطبقة الاجتماعية، بل الثقافية بالدرجة الأولى، من غير إقصاء ما هو اجتماعي. نحيل، مثلا، إلى بعض الأعمال الكبرى كـ «الدون كيشوت»، والكتابات الطلائعية التي ليس بمقدور أي كان التفاعل معها.

6=Lector in fabula, p.67 -68

** نحيل على روايتي أمبرطو إيكو «بندول فوكو» و «اسم وردة» مثلا

7-Lector in fabula, p.73

8- Ibid, p.74

9- Ibid, p.77

*** نحيل في هذا السياق على دراسة نشرت لنا تحت عنوان «من نظرية القراءة إلى جمالية التلقي». مجلة الفكر العربي. 1994

10-Linda Hutcheon, "Eco's Echoes: Ironizing the (Post) Modern", in N.Bouchard et V.Pravadelli (éd.), Umberto Eco's Alternative (New York, lang, 1998); Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism (Londres, Routlege, 1998); Brian McHale, Constructing Postmodernism (Londres, Routledge, 1992); Remo Ceserani, "Eco's (post)modernist fiction", in Bouchard et Pravadelli, op.cit., p.148.

* كاتب إيطالي، ولد في ميلان، وعاش بين 1785 و 1873. مؤلف رواية تاريخية تحمل عنوان "الخُطّاب Les fiancés" (1825-1827) التي شكلت نموذجا للرومانسية الإيطالية. (المترجم)

11- Charles Jenks, The language of Post-Modern Architecture, Londres, Academy, 1977, pp.6-8.

12- Charles Jenks, What-Modernism, Londres, Art and Design, 1986, pp.14-15. Cf. aussi Charles Jenks (éd.), The Post-Modern Reader, Londres, Academy Editions; New York, St Martin's Press, 1922.

13- لمعرفة كم ضللتنا هذه الدراسة، أحيل في هذا الجزء على «قراءة الفردوس»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصورة البصرية في الشعر الجاهلي :

سريالية الصورة في لامية الشنفرى

■ محيي مظفر

يتميز الشعر الجاهلي بسرية عظمته وانتمائه الى تلك الآثار الفنية الخالدة التي استطاعت ان تثبت ديمومتها أمام العصور فتنبعث مع كل زمان بحقيقة جديدة. وقد كثرت في الآونة الاخيرة الدراسات الحديثة عن الشعر الجاهلي لاسيما دراسة الصورة كل منها يتوخى البحث في جانب من جوانبها وعلاقتها ببيئة الشاعر وتجربته الذاتيه.

إن قراءة الشعر الجاهلي تظهر لنا جانبين اساسيين هما الجانب الكلامي والجانب التصويري، واذا أمعنا النظر في الجانب الاخير نتوصل الى ان للشاعر الجاهلي قدرة بصرية فريدة. ففي صورته تجسيد للمحيط والبيئة والمجتمع مما يجعل كل صورة على انفراد تبدو ملموسة نابضة بالحس. فالملكة البصرية التي يتمتع بها الشاعر وقدرته الخارقة على التركيز في الجزئيات ابدعتا شعراً يموج بالحركة واللون والاشكال ما إن تتداخل وتلتئم داخل اطار واحد حتى يظهر منها عمل فني متكامل بدقة خطوطه ووضوح رؤ ياه ودرجة مزاجه.

قد تتضمن القصيدة الواحدة عدة لوحات كل منها جزء متكامل بحد ذاته وبمجموعها تمنح القصيدة جوها التصويري المتناغم. كما ان هذه الصور تنتقل بأوضاع وحالات شتى وماعلينا الا تتبع الصورة والتقاطها كما وردت في القصيدة لنحصل على لوحة فنية قد تكون تقليدية في تناولها للموضوع وربما تكون في صلب الحداثة المعاصرة. فهناك الشكل المجرد والمشخص، وهناك الواضح والمضبب وقد تنزع الصورة لأن تكون تخطيطاً بالابيض والاسود أو مجرد ضربات لونية .. كل ذلك يظهر من خلال دراسة تفصيلية للصورة.

آثرت ان ابدأ مشروع دراسة الصورة البصرية في الشعر الجاهلي بقصيدة تعد من أجمل ما انجزت العبقرية الشعرية عند العرب وهي لامية العرب للشنفري لما تحتويه من مخزون الصور المجسدة لدخيلة الشعر كما يتمثلها من الواقع الصحراوي وعلى الرغم من دعوة الفاظها وغرابة مفرداتها للقارئ المعاصر الا أن لها قدرة ايحائية وتعبيرية تصويرية تنفذ الى أغوار النفس وتحركها فهي أخاذة في سردها رمزية في لامعقوليتها آسرة في تفجعها.

القصيدة تعلن عن موقف: فهي حكاية رجل بتمرد فينتصر ويتجرد فيغتني وهي تجربة روحية تسعى لاستنزاف قوى الجسد للوصول الى قوة الروح ومن ثم وحدتها مع عناصر الطبيعة اللابشرية التي لجأ اليها. فالشنفري يعلن ثورته على العشيرة واحتجاجه انتصاراً لكرامته، فيستبدل البشر وارضهم بالوحش

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والصحراء ثم يفر الى تلك الفلاة الموحشة التي ظل الشعراء يرهبونها وهم ينتقلون من مكان الى اخر فلا يجدون مايبدد الوحشة غير صوت يزيدها توحشاً ورهبه كما يقول الاعشى :

لايسمعُ المرء فيها ما يؤنسه بالليل الا نئيم البوم والضوعا

ولكن الشنفرى لايمر بالصحراء مروراً عابراً بل يلوذ اليها سكناً ومأوىً فقد هرب من مجتمع البشر القاسي الى ارض التشرد والصعلكه فاختار من وحشها الذئب والنهر والضبع أهلاً دون أهله فشده الى حيوانها احساس الشفقة ووجد في عذابهم ووقوعهم تحت سطوة الطبيعة انعكاساً لفجيعته بقومه فازداد مرارة وأسى .

للشعراء اساليبهم التي يستدل من خلالها على مواقعهم في الحياة والمجتمع . والشنفرى ـ كما يطرح نفسه في لاميته ـ بدوي مسرف في بداوته، صعلوك خشن العبارة حر غريزي النزعة أبي صادق :

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني الى قوم سواكم لأميل
فقد حمت الحاجات والليل مقمرٌ وشدت لطيات مطاياوأرحل
وفي الارض منأي للكريم من الاذى وفيها لمن خاف القلى متعزل
لعمرك ما في الارض ضيق على امرئٍ سري راغباً اوراهباً وهو يعقل
ولي دونكم أهلون سيد عملس وارقط زهلول وعرفاء جيال
هم الرهط لامستودع السر ذائع لديهم ولا الجاني بماجر يخذل

بهذه الكلمات النابتة كالجبال الوعرة كالجبال الشامخة كالجبال يعلن الشنفرى ثورته على العشيرة وبهذا التوتر يمعن في تصوير مشاهد الطبيعة ووحشها فتتكامل الصورة وهي تنتقل بين وصف الارض والمناخ ليلاً ونهاراً في الحر والمطر فيجسد صورته تجسيداً حياً فيه من الدقة والامانه ما يقرب القارئ من صورة تلك الطبيعة القاسية عبر اللغة الخشنة والقافية المعبرة والايقاع المنفعل وحركته المتذبذبة بين الشد والارتخاء كما انه يتعرض لبيان صفات المجتمع القبلي وعاداته وغزواته ونهبه وأذاه ثم الفخر بنفسه وتعاليه واخيراً صبره على الجوع والتشرد. فالقصيدة حدث ممتد ومشوق مليء بالحركة تتمثل فيه كل شاردة خفية ومرئية .

يقول الاستاذ يوسف اليوسف ضمن فصل خاص عن لامية العرب في كتابه مقالات في الشعر الجاهلي حول السمة التجسيدية للكلمة في اللامية : «تلجأ اللامية الى مفردات من النمط التجسيدي لتحقيق غاية اساسية هي فض موخرات اللاشعور عبر تشخيص المشاعر والصراعات التحتانية . ومن خلال هذه الخصيصة التجسيدية للالفاظ نملك ان نميز أحاسيس الشاعر الناشطة . ان هذه السمة تعني الاعتماد على التصوير البصري قبلَ كل شيء . ص ٢٥٥

وفي مكان آخر من الكتاب وتحت عنوان الخيال والتصوير يقول الاستاذ يوسف اليوسف :

«وأيا ماكان الشأن فإن اللامية لاينهض التصوير فيها على مبدأ عام واحد ولكن المبدأ الاشد بروزاً والاكثر عمومية عن سواه هو أن الخيال فيها نزاع الى تجسيد الانفعالات ومسرحتها، والى تشخيص المحتويات النفسية اي تحويلها الى شخصيات واحداث دامية . »
ثم يقول : «واذا كانت لامنطقية العلاقة بين الالفاظ هي اساس التصوير العظيم كما اعتقد وكما بينت في مقالات سابقة فإن الشنفرى كثيراً مايحقق النجاح في مضمار التصوير . » ص٢٧٧

تتوخى دقة الوصف التي تمتاز بها اللامية رسم صورة واقعية تبدو شدة صدقها وأمانتها في المواءمة بين قسوة اللفظ وقسوة الحال . ولكي يمنح الصورة مداها التعبيري الى أقصى حد فإنه يلجأ الى تجسيد الفكرة وخلق حالة من التضاد واللا معقولية ليضعها في اطار دراماتيكي مؤثر . وهو هنا لايقتصر على رسم لوحة ذات ابعاد ملموسة محسوسة يستخدم فيها اشكالاً من واقع تلك البيئة حيواناً كان ام نبتاً أم طبيعة ارضية بل انه يلجأ كذلك الى تجسيد المجردات وانسنتها كما انه يلجأ الى استخدام الصوت والحركة في الوصف مما يجعله ، في حالة مسرحه الحدث، أقرب الى الصناعة السينمائية منه الى اللوحة الساكنة .

يلتقي الشنفرى مع السرياليين في اكثر من حالة : فهو يلتقي معهم في ثورية القصد اولاً وفي الصراع الضاري بين قوى الروح وشروط الحياة ثانياً ثم في لا معقولية الصورة وابداعها العفوي ثالثاً واخيراً في مسرحة الحدث وتصويره بالحركة والانفعال . والصورة أو مجموعة الصور التي تتضمنها اللامية تقود الشاعر الى ذروة ما يسعى اليه وهو اتحاده بالطبيعة وتطويعها لسيطرته مؤكداً بذلك قدرته على التوصل الى ذلك التكامل بين واقعين . غير أنه في الوقت نفسه يكشف عن تلك الحالة السلبية التي سقط في اسارها كل من الشنفري وبعض السرياليين . ونحن هنا لايهمنا سوى الموقف الابداعي التصويري والامساك بالقدرة التشكيلية التي ابتكرتها مخيلة الشاعر وجسدتها لاميته . فقد استطاع الشنفرى أن يتمثل الوضع النفسي البشري مستخدماً عناصر من الواقع المحيط به فابدع صورة تجمع بين التناقض واللامعقولية من أجل التوصل الى كمال فني فريد .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يشير اندريه بريتون في بيانه السريالي الاول الى ضرورة التعبير بصرياً عن الادراك الداخلي وكشف الوعي عن قوى الحياة الروحية وما اللامية الا رسم واقعي لصورة ماثلة في الفكر، فالشنفرى يثور على عشيرته احتجاجاً والتمرد على الواقع والخروج منه الى الطبيعة سمة رومانسية يلتقي معها السريالي غير أن الاول ينظر الى العالم الجميل بكآبة بينما يلجأ السريالي، من خلال سخريته المريرة، الى ايجاد وحدة عاطفية تجمع بين الواقع واللاواقع، بين الوعي واللاوعي.

على امتداد القصيدة التي تبلغ ثمانية وستين بيتاً يرسم الشنفرى صورة مفصلة عن واقعه النفسي والوضعي، اذ قلما تخلو الابيات من تصوير لمكان أولشيء. ولكن ذلك وحده لايكفي لرسم اللوحة التي نتوخى الوصول اليها من خلال هذه المحاولة. ولكن مزج الابيات ثم الاخذ باطرافها جميعاً يضعنا أمام اللوحة الواحدة فهناك الى جانب الصور الصغيرة المتفرقة يمكننا استخراج اربع مجموعات تصويرية اساسية اذا تتبعنا عناصرها نستطيع ان نضع ضمن إطار واحد لوحة فنية متكاملة ذات بعد واقعي رمزي. بل إن الشنفري المتمسك جداً بدقة التفاصيل ومتابعتها ما ان يضع لمسته على الشيء حتى يكسبه بعداً تعبيرياً خفياً مما يجعل لوحته الفنية، على قدر ما فيها من واقعية في التصوير تبدو اقرب الى الاجواء السريالية. فالشاعر يتغلغل في عناصر الطبيعة ولكنه يبقى محافظاً على فرديته ذهنياً وشكلياً بالرغم من أن دواخله تكتسب صفة تلك العناصر وتتحد بها اتحاداً عضوياً.

واللوحات الاربع الرئيسية في اللامية تتصدى كل منها لموضوع يختلف شكلاً ويقترب بعضه من بعض في المضمون. وهي تشمل: الصورة الشخصية للشاعر، مجموعة الذئاب، مجموعة القطا ثم مجموعة الظباء والوعول. وفي هذه المجاميع يبرز الشاعر عنصراً اساسياً في التكوين ومحوراً تتشكل حوله باقي عناصر اللوحة ووحداتها المتفرقة. ولتتبع الصورة وجمع أجزائها من داخل القصيدة ـ خصوصاً لرسم الصورة الشخصية ـ فإن الامر يتطلب انتقاء الابيات دون التقيد بموقعها وتسلسلها داخل القصيدة وكذلك الامر بالنسبة للصور الاخرى وان كانت صور المجاميع الحيوانية قد جاءت متوالية في القصيدة بالاساس:

١ ـ الصورة الشخصية:

يصف الشاعر نفسه في اكثر من مكان، وأقصد بالوصف هنا هيئته الخارجية. فالقصيدة بشكل عام تتركز على ذات الشاعر تركيزاً شديداً غير أن الملامح التي يمكن عن طريقها التعرف الى شكله تظهر من خلال تباهيه بصفاته ومؤهلاته الجسدية والنفسية وبتتبعها بوسعنا ان نتمثل حجم الجسم والاطراف والرأس ثم الشعر واللباس. فالشنفرى كما جاء في القصيدة رجل ناحل الجسد تكاد ترى من شدة نحوله حروف فقار الظهر ورؤوس الاضلاع التي يصفها باليباس. ووصف جسده بالنحول يرد في اكثر من مكان لانه مرتبط بشدة الجوع الذي يعاني منه لذا فهو ـ اي الجوع ـ محور ينطلق منه الى صور أخرى غاية في الدراماتيكية سنأتي عليها فيما بعد. بل ان تجسيد الحالة يسحبه الى تجسيد مجردات اخرى كالخوف والظلام والمطر فيقول في معرض حديثه عن غزواته الليلية التي يلجأ اليها بدافع الجوع:

وليلة نحس يصطلي القوس ربها واقطعه اللاتي بها يتنبل
دعست على غطش وبطش وصحبتي
سعار وارزير ووجر وافكل

فهو في ليلة شديدة البرد قد تدفع المرء الى اشعال قوسه ليتدفأ به يطأ الشاعر على الظلمة والمطر الخفيف وبصحبته حرارة في الجوف من شدة الجوع وبرد يغزو جسده وخوف ورعدة. فقد جعل الظلمة والمطر ارضاً قاسية يطأها دون اكتراث لما يعانيه كما جعل الخوف والبرد والرعدة صحبته ورفاقه في هذه الرحلة.

وحين يصف لنا تعففه عن الجوع وشجاعته وبأسه وكبرياءه فإنه يرسم بالمقابل صورة اخرى لنقيضه المتقاعس الذي لاعمل له إلا التطيب والتكحل، وهي صورة كاريكاتورية عن شخصية يحتقرها ويأنف ان يكون مثلها فيقول:

ولست بمهياف يعشي سوامه	مجدعة سقبانها وهي بهل
ولاجباء اكهى مرب بعرسه	يطالعها في شأنه كيف يفعل
ولاخرق هيق كأن فؤاده	يظل به المكاء يعلو ويسفل
ولاخالف داريه متعزل	يروح ويغدو داهنا يتكحل
ولست بعل شره دون خيره	ألف اذا ما رعته اهتاج اعزل

ولست بمحيار الظلام اذا انتحت
هدى الهوجل العسيف يهماء هوجل

بهذه اللهجة الساخرة يرسم لنا صورة رجل ناعم يتهيب الصعاب فيقول: إنه لايخاف العطش كما يخافه غيره من الرعاة

ولاجبان ضعيف يستشير امرأته في كل اموره ولا هو ذلك الخائف المضطرب الذي يبدو وكأن قلبه من شدة الخفقان، معلق بطائر يعلو به ويهبط ـ ونحن هنا ازاء صورة داخل صورة ـ ثم انه ليس ممن يختلف عن تلبية النداء فيبقى متلهياً يغازل النساء وقد تدهن وتطيب واكتحل ولا هو بالعاجز الضعيف الذي يحول شره بينه وبين الخير، واخيراً فالظلام لايحيره ويضلّ كما يضل غيره. نحن هنا ازاء شخصية على جانب من الهندمة والنعومة وما ذلك الا تمهيد للصورة النقيض الوعرة المظهر الخشنة والتي هي صورة الشاعر:

اذا الامعز الصوان لاقي مناسمي تطاير منها قادح ومفلفل

فالشاعر ذو الجسد الصلب له قدم كالحجر اذا وقعت على حجر اخر يقدح ناراً وهي صلابة متأتية من شدة بأسه ومقاومته اذ يقول:

أديم مطال الجوع حتى أميته وأضرب عنه الذكر صفحاً فأذهل

وأستف ترب الارض كيلا يرى له على من الطول امرؤ متطول

ثم يقول:

وأطوي على الخمص الحوايا كما انطوت

خيوطة ماري تغار وتفتل

إنه يلجأ الى قدرة التركيز النفسي كالمتصوف فيذهل عن الجوع ويصرفه عنه، بل يأكل التراب ولايمد يده لانسان، فيطوي بطنه بإحكام كما يطوي فاتل الخيوط خيطه باحكام. وإذ يمعن في وصف جسده يقول في مكان آخر من القصيدة:

وآلف وجه الارض عند افتراشها بأهدأ تنبيه سناسن قحل

واعدل منحوضاً كأن فصوصه كعاب دحاها لاعب فهي مثل

تكاد ترى عظام ظهره وأضلاعه اذ يتوسدها على الارض بل كأن فواصل عظامه كعاب بيد لاعب يبسطها فتنتصب امامه. بعد أن نحصل على تخطيط خارجي لهيكل جسمه الناتيء العظام يصف لنا في مكان آخر عظم ساقيه اذ يقول:ـ

وخرق كظهر الترس قفر قطعته بعاملتين ظهره ليس يعمل

انه يسلك ارضاً قفراً واسعة لم يسلكها غيره من قبل يقطعها على ساقين (عاملتين) مما يوحي بعظم الساق وصلابتها ولعل ذلك يجعلنا ندرك سر قدرته على الغزو السريع الخاطف والحركة الخفية حتى ان ذلك يغدو مثار حيرة السكان اذ لايدرون أهو ذئب ام ضبع أهو قطاة أم صقر، اهو من الانس أم الجن.

ثم يجسد لنا الشاعر شكل رأسه ووجه فيقول:

ويوم من الشعري يذوب لعابه أفاعيه في رمضائه تتململ

نصبت له وجهي ولاكن دونه ولاستر إلا ألاتحمي المرعبل

أنه يمنحنا بهذه الحسية التعبيرية جانباً من البيئة التي يعيشها: صحراء لاهبة تجعل الافعى تصطلي بنار الرمل من شدة الحر. بل ان هذه الحرارة كفيلة بأن تجعل كل شيء يسيل تحت وطأتها ولكن الشاعر يقف ازاء هذا السيف البتار عاري الوجه لايستره لثام فيتحداه كما تحدى من قبل وحوش الصحراء وسباعها. يضاف الى ذلك ان الشاعر لايرتدي سوى ثوب مهلهل

بعد ذلك ينتقل الشنفرى الى وصف شعره الطويل الملبد الذي اذا هبت عليه الريح يتطاير كما تتطاير اللبائد لأن هذا الشعر لم يعرف الدهن ولا الغسل ولا الفلي.

تكاد الصورة هنا تقترب من الاكتمال اذا وضعنا أجزاءها في المكان المناسب فيبدولنا شكله واضح الملامح الا إننا لابد من العودة الى بداية القصيدة لاستعارة بيتين نضيفهما الى المظهر الخارجي لتتم الصورة كما ارادها الشنفرى: فالشاعر يخرج الى الصحراء بصحبة ثلاثة:

ثلاثة اصحاب: فؤاد مشيع وأبيض اصليت وصفراء عطيل

هتوف من الملس المتون يزينها رصائع قد نيطت اليها ومحمل

اصحابه الثلاثة هم: قوس رشيق مرنان وسيف صقيل وقلب لايعرف الخوف. الا ان السيف نجده مشدوداً الى جسد الشاعر بحماله ويتدلى الى جانبه غمد مرصع. هذه العدة اذا ماتصورناها مضافة الى هيئة الشاعر السابق وصفها من ثياب مهلهلة وشعر شعت وجسد نحيل نكون فعلاً ازاء صورة فريدة في تناقضها وغرابتها صورة يتجسد جوهرها المتين في صلابة القسمات وقوة التحدي بينما لاينم ظاهرها الا على فقر المظهر وضعفه.

٢ ـ لوحة الذئاب

لنتبع صورة تتمثل مجموعة الذئاب وتجمع في تكوينها بين واقعية المشهد وايحاءاته الرمزية ينبغي الأخذ بمجموعة أبيات ينفرد كل منها في تصوير حالة معينة ولكنها تشكل مجتمعه الخطوط الأساسية لبناء اللوحة المتقنة فنياً. ينتقل بنا الشاعر في القصيدة من حالة وصفه للجوع وتعففه عن مد يده للزاد حيث يمد كل جشع، الى تجسيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حالة الجوع هذه والامعان في التعبير عنها بخلق المعادل الموضوعي . إنـه يمنـح الصـورة بعداً انسانياً ابعد مدى وأقرب تصوراً عن طريق معالجته معالجة بصرية بحته . فيتخذ الذئاب بديلاً عن وصف ذاته معلناً انه ، وهو الموجود ضمن هذا المجتمع اللابشري ، قد غدا احد الذئاب الجائعة يعاني ما تعاني :

واغـدو على القـوت الـزهيد كما غدا أزل تهاداه التنائف أطحل
غدا طاويـاً يعارض الريح هافياً يخوت بأذناب الشعاب ويعسل
فلما لواه الجـوع من حيث أمـه دعـا فأجـابتـه نظـائـر نحـل
مهـلهـلة شيب الـوجـوه كأنهـا قداح بكفي ياسـر تتقلقـل
أو الخشـرم المبعـوث حثحث دبره محابيض اوداهن سام معسـل
مهـرتـه موه كأن شدوقهـا شقـوق العصي كالحـات وبسـل
فضـج وضجت بالـبراح كأنهـا وايـاه نوح فوق عليـاء ثكـل
وأغضى وأغضت واتسى واتست به مراميـل عزاهـا وعـزتـه مرمـل
شكـا وشكت ثم ارعـوى بعـد وارعـوت والصبر إن لم ينفع الشكو أجمل
وفـاء وفـاءت بادرات وكلهـا على نكـظ مما يكـابـد مجمـل

حين يصبـح مكتفيـاً بزهيد القوت فإنه بذلك يغدو أحد الذئاب الجـائعـة وينحو منحاه بل يغدو هنا ذئباً يقطع الشعاب والقفار مهتز الجسـد من شدة وهنـه ، أطحـل اللون ـ اي لونه ابيض مغبر ـ الصورة تبدأ بوصف شكل الذئب الواحد منهم ثم تلتئم مع بعضها فتظهـر نظـائر هذا الذئب وتتشكل بذلك مجموعة ذئاب كلها ناحلة الجسد كالحة تلتف حوله وقد جمعتهم مصيبة واحدة والشاعر يمعن هنـا في تصـويـر النحـول لاجئـاً مرة أخرى الى الصوت فيقول ان الـذئـاب من شدة ضعفهـا تكاد تسمع قلقلة عظامها وهي تسير بل يذهب الى ابعـد من ذلـك فيعطي للتجمـع صفـة صوتية أخرى اذ يقـول ان تلبيتهم لنـداء أخيهم الـذئب ووصـولهم مرة واحدة يشبه دوى النحل وهو مقبل على العسل . ولرسم شكل الذئب بالاضافة الى عنصـري الهيكـل واللون ، فإن الشاعر ، بتجسيده تأثير الجوع على هذا الحيوان يصف افواه الذئاب التي اهلكها الجوع والعطش بأنهـا (كـالحـات وبسل) اي غدت مسوده كالعصي المشقوقة بل ان كلمة بسل توحي بمنظر كريه مقرف .

يعود للصوت فيقول الشاعر : فضج وضجت ـ اي انه استعوي رفـاقـه فاستجـابوا وبذلك غدا الشاعر العنصر الاساس في اللوحة والشكـل المميـز الـذي منـه نشأت اللوحـة ومنه ستتكون عناصرها ويتبلور تعبيـرهـا . يتجمـع الـذئـاب . . يتناوحون ونحن هنا ازاء حركـة جديـدة فالتنـاوح ينبغي رفـع العنق فهم في حركـة واحـدة يرفعـون اعناقهم ويقيمون هذا المأتم الكبير الذي يستصرخون فيه الطبيعـة . وحين نأتي الى البيت العاشر من النص السابق يصل بنا الشاعر الى حالة اليأس التي توصل اليها الذئاب : اذ لاجدوى من الصراخ وعليهم ان يتفرقوا ويعودوا من حيث أتوا .

اذا استثنينا الحس الانساني في هذه الصورة التي تجلت فيها قدرة الشاعر حين ضمنها عاطفته المتأججة الدائمة النزوع الى من يقف معـه ويتجـاوب وايـاه في المجتمـع الانسـاني فإننا نبقى ازاء مشهد دراماتيكي تمتزج فيه الصورة بالحركة والصوت . فاللوحة هنا تظهر فيهـا عنـاصـر الشكـل واللون ممتـزجة بالتعبير واذا امعنا البحث في التفاصيل وتتبعنا هدف الشاعر في ايجاد الصورة لوجدناها تتمحور حولـه وبـذلـك يكتسب هذا التشكيـل الـواقعي بعداً رمزياً يعززه اللون الابيض الـترابي الـذي هو لون الـذئاب منعكساً على امتداد السطح المترامي الاطراف . واذا علمنا بان احداث الصورة كما تدل عليـه القصيـدة قد وقعت في اول الصباح حين يكون الضوء صافياً رقـراقـاً فإن لون الارض الـرصـاصي المشـرب بالصفرة قد يزيد في تعميق البعد الميتا فيزيقي الذي توحي به عادة المسافات اللامتناهية .

٣ ـ لوحة القطا

هذه اللوحـة تبـدو اقـرب الى الحس السينـمائي منها الى اللوحة الساكنة ، لما تتضمنه من سرعة الحركة ورهافة الصوت واعداد الطير الكبيـرة . تنشأ الصـورة حين يحاول الشـاعـر أن يبين لنا ، ضمن ما يبـين من قدراتــه وتفـوقـه على قسـوة الطبيعـة حين تحدى الجـوع والعطش غدا اشـد قدرة من طير هذه الفـلات ووحشها في اصطياد رزقه والحفاظ على حياته . فحين يلمح بركة ماء فإنه يغدو اسرع من الطير لارتيادها :

وتشرب آساري القطا الكدر بعدما سرت قُرَباً احناؤ ها تتصلصل
هممت وهمت وابتـدرنـا وأسـدلت وشمـرني فارط متمهـل

فوليت عنهـا وهي تكبـو لعقـره   يبـاشـره منهـا ذقـون وحـوصـل

لقـد اختلف المـوضـوع وتشابه المضمون كما تغير مزاج اللوحة. فالقطا اجتاز مسافة ليرتاد الماء وتكاد تسمع (صلصلة) احشائهم من شدة العطش لقـد ارخى الجنـاح وجـاء متباطئاً على عكس الشاعر الـذي شمـر ثوبـه فوصـل الى المـاء وشـرب منه فلم يبق للطير غير بعضـه. هذه اللوحـة السـاحـرة ذات الحس السريالي تقع في شقين فهي اولاً تمثـل الطيـور محلقة وقد اسدلت الجناح وتباطأت في الحركة وعلى الارض يسـابقهـا الشـاعـر وحين يرد ويعود تتساقط هي بعده فوق الماء وهنا نأتي على الشق الثاني من الصورة:

كأن وغـاهـا حجـرتيـه وحـولـه   أضـاميم من سفـر القبـائل نزل

توافـين من شتى اليـه فضمهـا   كما ضم اذواد الاصـاريم منهـل

فعبت غشـاشـاً ثم مرت كأنها   مع الصبح ركب من أحاضة مجفل

لقـد تجمـع القطا من كل مكان كما تتجمع قوافل المسافرين ونب عنهم صوت ضاج كما لو كانوا يرغون فيما بينهم لابل انهم كقطيع ابل تزاحمت حول المـاء، شربت بسـرعـة وخـوف ثم عادت مسـرعة من حيث اتت.

٤ ـ لوحة الظباء والوعول

يقول والاس فاولي في كتابه «عصر السريالية»: إن اعمق تعاليم السـريـاليـة تدور حول الـوحـدة والتـوحيـد» ولا أجـد وصفـاً ادق للاميـة الشنفـرى من تعـريف والاس فاولي هذا. فبعد أن قطع بنا الشـاعـر هذا الشـوط البعيد، جاء يعلن عن حالة تصالح مع محيطه فهـا هو يقطـع القفـر آمنـاً بينما تغدو الايائل وتروح من حوله بعد أن الفت وجـوده بينهـا. وحـين يحل الاصيـل يعتصم على جبل وتلف الايائل من حوله كأنهن عذارى يرتدين بيض الثياب:

تـرود الاراوي الصحم حولي كأنهـا   عذارى عليهن المـلاء المذيل

ويـركدن بالآصال حولي كأنني   من العصم ادفى ينتحي الكيح أعقل

لقد انسن كل شيء واستكن له وها هو يدخل الانثى الى هذا العالم من خلال صورة الظبيـه. إنـه لم يعد واحداً من هذه الايائل حسب بل غدا سيـدهـا وبـؤرة تجمعها كما سبق وان غدا ذئباً يقود موكب عزائهم فالاراوي (الصحم) الـلائي يشـوب اذرعهن البيـاض والسـواد يراهن الشـاعـر عذارى يرتدين اثواباً مذيلة للتيقن حوله كما لو كن يتوددن اليه وهـو مسـترخي على الجبـل وكأنه وعل متوج. لقد وصل الى حالة من الامان والسلام حين غدا كل شيء طوع أمره.

اننـا بازاء لوحـة فنيـة تكـاد تتـوفر فيها جل العناصر الفنية كالشكل واللون والابعـاد. فنحن اذ يجسـد الشـاعـر في شخصيـة الـوعل نكاد نتصـور مخلوقـاً اسطـوريـاً يجمع بين الانسان والوحش. هو مخلوق قد يذكـرنـا بالثـور المجنـح او ابي الهـول. من حول هذا المخلوق تنتشر مجموعة ايائل تتحدد باللونين الابيض والاسود بينما يتحدد جو الصورة بشكـل عام وفق الـزمن الـذي يجري فيـه الحـدث ـ وهو الاصيل ـ كما يتحـدد مزاجهـا بزج اللون الارجـواني الـذي ينتشر عادة في الافاق اثر نزوع الشمس للمغيب يشـوبـه شيء من الـدكنـه التي تضفي عليه تدرجـات لونيـة تنتشـر في آفـاق لامتنـاهيـة. وللون هنا دلالته الحسية الانفعالية ولاشك.

واذا ماتدارسنا البناء الخارجي للتكوين فاننا نلمس تناسقاً في تنظيم الاجـزاء وتـوزيعهـا على المسـاحة الارضية. فهناك الموضوع الرئيس الـذي يمثـل شخص الشاعر وقد تربع على سفح الجبل تحيط به الظباء في منزلة ادنى فيأخذ شكلهم مجتمعاً تكويناً هرمياً. ثم ان كلمة (أدفى) تعني الـوعـل الكبـير ذا القـرون وبذلك تغدو صورة الوعل بجد ذاتها مشخصة واضحة الخطوط والحجم بينما الظباء وهي أصغر حجماً، تحتل موقعاً دون موقعه. واذا عدنا الى القصيدة نجد ان الوعل ليس حيواناً بالمعنى الحقيقي وانما هو انسان في هيئة وحش قوي وبذلك نكون ازاء مخلوق غريب ووجـوده في الصـورة على هذا الشكـل يحقق الشـرط السـريـالي في اللوحـة إذ لو كان مخلوقاً بشرياً اعتيادياً لاتخذت الصورة صفـة رسم لمنظـر طبيعي جد مألوف ولكن هذا المزج بين المعقول وغير المعقول هو الذي حقق للصورة فرادتها وعمق مغزاها.

ان العزلة لم تحول الشنفرى الى صرصار كم حولت كافكاً بل منحته عصمـة وقـوة. كما ان نفـوره من المجتمـع البشـري جعله يبحث عن شكـل آخـر من اشكـال التعايش فاتحد مع الوحش وتوصل الى وحدة اكبر حين اصبح جزءاً من الطبيعة.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

سونيتات شكسبير

ترجمة : كمال أبوديب .
قراءة : كوثر خليل (*)

فعل الترجمة فعل تاريخي لا يقتصر على ظاهر النص وتحويله من معجم لغة إلى معجم لغة أخرى مهما كان هذا الفعل دقيقا وهاما، ولكن وضع النصوص في سياقها الحقيقي ونسبتها إلى أصلها الروحي ورصد الإمكانات التاريخية لتلاقح النصوص في علاقة الشعوب ببعضها وهذا مما لا تقوله النصوص التاريخية، بل يبوح به النص في لحظة مكاشفة نادرة مع قارئ عاشق هو ما يعطي الترجمة مقامها الأسمى. فالنص يحمل خارطته الجينية في كلماته ومقاطعه وبين سطوره وقد عمل الدكتور كمال أبوديب على ترجمة سونيتات شكسبير في صبر الباحث ولهفة المحبّ لتاريخه وللآداب الأخرى على حدّ السواء متتبعا أصول التوشيح في هذه النصوص باحثا عن أب حقيقي وفرَ هذا الانتقال من العربية إلى الانجليزية وقد كان «صقليا عاش في فترة قريبة العهد جدا من الحكم العربي لصقلية وكان قريبا في الزمن من ابن حمديس الصقلي (من حوالي-1056حوالي1133)، بل إنه عاش في المقاطعة نفسها التي عاش فيها ابن حمديس قبله وهي سيراكيوز. وقد اشتهر ابن حمديس بالشعر الذي كتبه حنينا إلى صقلية بعد خروجه منها واسم هذا الشاعر جياكومو دا لنتينو ويكتب أيضا «لنتيني»، وقد عاش في بلاط فريدريك الثاني (1194 - 1250) وعمل لفترة من الزمن حاكما للقلعة الصقلية المسماة «كارسيلياتو» والأهم من ذلك أنه كان زعيم المجموعة الأولى من الشعراء الايطاليين وقد نظم هو ومجموعة الشعراء من حوله إحدى وثلاثين سونيت» ص34. وهكذا يكون أصل السونيت عربيا انتقل إلى التراث الانجليزي من نصوص مترجمة من الايطالية وأصلها العربي «السمط» أو تحريف «نصت» من الإنصات ص36لأن السونيت في الأساس قطعة مُغناة. أما عن بنية السونيت فقد اكتشف د. كمال أبوديب «أن السونيت المؤلفة من 14 بيتا هي في الواقع سلسلة مزدوجات تشكل سباعيتين ويمكن أن تُكتب بنظام الشطرين العربي كما يلي: 21/ 21/ 43/ 43/ 65/ 65/ 77 وهو نظام متبع في الشعر العربي وله نماذج عديدة في الموشحات (. . .). على صعيد آخر هو البنية الدلالية أو الفكرية، تتميّز بنية السونيت بتغيّر يشبه «الفتلة» في الفقرة الثالثة منها وكثيرا ما تأتي في البيت التاسع وهي أيضا تشكل انقلابا في المقولة التي تكون قد تشكلت حتى تلك اللحظة أو نقضا لها أو ردّا عليها أي انعطافا عنها بشكل أو آخر. وقد تحدث هذه الفتلة في الفقرة الختامية خصوصا في سونيتات شكسبير. لكن موقع الثقل الدلالي والكثافة والتركيز الفكري-اللغوي في السونيت هو دونما شك الفقرة المزدوجة الخاتمة التي تتميز عن كل ما سبق دلاليا-فكريا أو شعوريا، كما تتميّز في لغتها وفي التقفية فيها إذ تكون كما أشرت ذات قافية واحدة في البيتين. وبهذه الخصائص تكون هذه المزدوجة التي يشبهها أحد الباحثين الانجليز بـ (السدادة التي تسدّ قارورة مفتوحة أو

*) باحثة، تونس

القبعة التي تغطي رأسا مكشوفافهي ختما في كلتا الحالتين) صورة دقيقة لـ«الخرجة» في الموشح كما يصفها ابن سناء الملك (1155 - 1211)» ص27 - 28.

لقد عرّب د. كمال أبوديب شكسبير نصّا وروحا بعد مجهود بحثي مُضن تتبّع فيه المنابت العربية لجنس السونيت وتمفصلات الابداع التاريخية والفنية لدى الرجل فجاءت صُوَرُهُ الشعرية حقيقية رغم الترجمة، عربية رغم صورتها الانجليزية رافلة في أندلسيتها الأولى دون تكلف إلا غلالة زمن شفافة كعَوْد على بدء لـ«حياة لا تفنى»ص176.

قراءة في سونيتات شكسبير :

إن حياة الانسان عند شكسبير هي، كما لدى العديد من شعراء الرومنطيقية، حياة الزهرة ولكنه أعمق من شعراء الفرنسية في تحليل هذا البُعد فهو يقول بكثير من الجمال «لأن مظهرها (الورود) هو فضيلتها الوحيدة/ فهي تحيا دونما إغواء وتذبل دون إجلال/ وتموت وحيدة/ أما الورود الحلوة فلا تفعل ذلك/ فمن ميتاتها الحلوة تُصنع أفضل العطور/ وكذا شأنك أنت، أيها الفتى الجميل الحبيب/ حين يذوي ذلك، فإنّ شعري سيقطّر حقيقتك» سونيت الجمال الباطن (**) 54 ص 100.

إن الخلود في الشعر يمُرّ عبر محور الذاكرة وذاكرة الكلمات اللغوية والسمعية والبصرية والذوقية واللمسية والشمّية ومن خلال رسائل الحس المختلفة وتراسل الحواس يقع تثبيت الفكرة فيلتصق المحبوب بصور جمالية تظل عالقة في ذهن القارئ وتتلبّس بتجربة عاشها أو يتمنى في سرّه أن يعيشها ويتحرر من خلالها كذات فردية ويتعرّف على الآخر المنقوص فيه. إن التوحد (مذكر ومؤنث) هو الكفيل الوحيد بالانتصار على «قوة الفناء الحزينة» سونيت الحبر اللألاء 65 ص 104، وهذا التوحد لا يتم وجوديا ونفسيا إلا في علاقة الحبّ الذي يكون سُلّما للمعرفة من المحبوب الانسان إلى المحبوب الخالق للوجود والانسان، وهو ما يعتبره ميشال فوكو تفسيرا للحبّ العذري، فالحبّ العذري ليس الحب الذي ينكر الجسد بل هو الذي يرتقي بالمحب من المادة إلى الروح، من الصورة إلى الأصل، من المخلوق إلى الخالق «و هكذا أتضوّر جوعا وأولِمُ يوما بعد يوم إما أنا مُتخم بكل شيء أو خاوٍ من كل شيء»سونيت أحوال العاشق 75 ص107.

إن هاجس الموت لدى شكسبير يجرح نرجسيته المتضخّمة حتى أنه يغبط ذات المحبوب على خلوده في شعره «إما أن أعيش لأكتبَ شاهدة قبرك/ أو تبقى أنت بعدي، وأنا أتفسّخ في أعماق الثرى/ إن الموت عاجز عن أن يمحو ذكرك من هنا/ أما أنا فإن كل شيء مني سيُنسى/ إسمك منذ الآن ستكون له الحياة الأبدية/ أما أنا فما أن أرحل حتى أموت بالنسبة للعالم كلّه/ والأرض لن تمنحني سوى قبر عادي/ أما أنت فإنك ستتمدد في ضريح في عيون الخلق/ وسيكون نصبك التذكاري شعري المرهف/ الذي ستقرؤه مرّة بعد مرّة عيون لم تُولد بعد/ وتنطق بوجودك ألسنة ستأتي في مستقبل الأيام/ حين يكون كل من يتنفّسون الآن قد ماتوا/ أنت ستحيا أبدا (تلك هي مزية قلمي العظمى)/ حيث تتنفس الحياة بذرة عنفوانها في أفواه البشر» سونيت هوة النسيان 81 ص108. وكأن اسم المعشوق سيظل في ذاكرة الحياة القادمة أكثر من ذاكرة الكاتب نفسه، وكأن ما يغبطه شكسبير حقا ليس الحياة في الأبيات بل الحب نفسه الذي سيتنفسه المحبوب عبر قلوب كل من يقرأ شعر شكسبير فالشاعر فالشاعر (كل شاعر) يظن أنه غير محبوب كفاية، والحب والموت في نظره خطان متوازيان يسيران بنفس السرعة ولا يفترقان. وإشكال الحب بالنسبة له إشكال وجودي قبل أن يكون جنسيا لأن عصب العلاقة بالنسبة إليه عاطفي/ جمالي/ وجودي قبل أن يكون ماديا جنسيا.

إن الحبيب لدى شكسبير هو فجر الوجود، إنه مرآة الأنا وحياتها الحقيقية- إن وُجد- وتعرّفت عليه الذات فيصير كل ما عداه غياب ذلك السنى والضياء «كل النهارات ليال لِعَيْني إلى أن أراك/ والليالي نهارات لامعة حين تجلوك لِي الأحلام»سونيت نعيم الحلم 43 ص99. فأحلام اليقظة للشاعر حياة مكتملة يستدعي فيها في الواقع وبها يُغذي تجربته الابداعية إذا استطاع بالمكابدة أن يجعل منها رافدا للمخيال وخلق واقع محايث للواقع المعاش.

إن خوف الشاعر من الزمن خوف من الفناء، ولهذا يواجهه بالقصيد الخالد الذي يستنفد فيه كل طاقته وعبقريته، لأنه بذلك يعطل مرور الزمن عند القراءة -على الأقل- كما أنه يهبه عند القراءة نفسها حياة ثانية إن بالفهم أو بالشعور. والشاعر يحارب الفناء بالنسل أيضا لأن فيه يعيد الانسان خلق صورته ويتجدد في ازمنة لاحقة وهو ما لا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يملكه بكيانه الناقص الفاني وأساس هذين الفعلين (الابداع الشعري، النسل) هو الحب لأنه الوصفة السحرية للخلود بل الشباب الخالد «أنت أيها الزمن المفترس(...) اخلق مواسم للغبطة ومواسم للفجيعة وأنت تهرع عابرا/ وافعل ما تشاء، يا خاطف القدمين يا زمن/ بالعالم الشاسع وبكل حلاواته السائرة إلى أفول/ لكن ثمة جريمة نكراء واحدة أمنعك أن ترتكبها/ لا تحتزّنّ بساعاتك جبين حبيبي الجميل/ ولا ترسمنّ عليه التجاعيد بقلمك العتيق/ واسمح له أن لا يمسّه مسّ في مجراك/ ليظل أنموذجا للجمال للأجيال الآتية/ ومع ذلك، افعل أسوأ ما بوسعك أيها الزمن/ فإن حبيبي رغم إساءاتك سيحيا فتيّا أبد الزمان/ في شعري» سونيت الزمن الوحش 19 ص69 - 97.

هوية الرجل/هوية المرأة في شعر شكسبير:

تطرح العلاقة الثالوثية الجنسية بين رجلين والمرأة في نص شكسبير علاقة وجودية خالصة، إنها تكشف عواطف وأفكار الثالوث في علاقات ثنائية من الداخل ومن الخارج أيضا. فعلاقة شكسبير بالفتى والفتاة كل على حدة وعلاقة الفتى بالفتاة في علاقة خائنة للشاعر ثم علاقة الفتاة نفسها بعشاق آخرين من خارج الثالوث كلها تعطي تلونات للحالة الجسدية والنفسية والفكرية، وتضعها تحت المجهر. فشكسبير المتأثر بالموشح العربي وبالتراجيديا اليونانية واللاتينية فيما بعد لا يتقبل من خلال مزاجه المشبوب إلا العلاقات الملتهبة والتي تصنع أدبا قويا وفرجة تنتزع المشاهد انتزاعا فينصرف بكليته إلى العمل المسرحي أو الشعري، ولا يهتم بغيره في تلك اللحظة. ولهذا قد تقرأ نصوص شكسبير العاطفية المترجمة التي يتوجه بها إلى الغلام في صيغة التانيث مع فرق في الوزن والقافية ولكن المعاني تبادلية بين الجنسين في هذه التجربة النواسية وهو ما يوفر هذا الالتباس الجميل والمحيّر إذ أن اللغة الانجليزية نفسها لا تضع الحدود بين المؤنث والمذكر بصفة واضحة وهو ما يعطي الشاعر مجالا أوسع للابداعية والتحرر ويعطي الشعر الشكسبيري بُعده الوجودي المتعلق بالأنا والآخر والأصل والصورة والتناسخ الابدي.

إن أساس العلاقة الجنسية الثلاثية لدى الشاعر هو البحث من جهة عن الانتماء والاعتراف من الآخر بأنه جدير بالحب من جهة أخرى. وهذا يعود في أغلب الأحيان إلى حب واعتراف لم يجدهما الشاعر في طفولته من أهم قطبين في حياته أو من أحدهما وهما الأب والأم وخصوصا من الجنس المغاير لجنس الشاعر (الأم إن كان الشاعر ولدا والأب إن كان بنتا) وهكذا يتلبّس الحب الجنسي بالعاطفي حتى يغدوَ لاجنسيا كما في قوله في سونيت جائزة الألم 141 ص119 «بصدق أنا لا أحبكِ بعينيّ/ إذ إنهما تلحظان فيك ألف عيب/ ولكن قلبي هو الذي يعشق ما تزدريه عينا يم قلبي الذي يلذّ له رغم المنظر أن يتولّه/ وليست أذناي بنغنات لسانك مغتبطتين/ ولا الشعور الرقيق للّمسات الخسيسة توّاق/ ولا الذوق ولا الشم يشتهيان أن يُدْعَيَا/ إلى أية وليمة شبقية معك وحدك لكن لا ملكاتي الخمس ولا حواسي الخمس/ تستطيع أن تثني هذا القلب الأحمق عن خدمتك/ هو الذي يترك ما فيه من شبه بالرجال جامحا لا يُلجَمُ/ ليكون عبد قلبك المتكبّر وأجيرك البائس/ إنني لا أحسب حتى الآن ربحا كسبتُهُ سوى طاعوني/ أن تلك التي تجعلني أقترف الاثم تكافئني بالالم». بل إنه يدخل في دائرة التأثيم ويفقد كنهه الجسدي ليتحول إلى لعبة بلاغية بحتة ظاهرها السعادة والمقدرة وباطنها العجز والعذاب، ولا ينكر شكسبير هذه الصورة في علاقته بالحبيبة، علاقة فاشلة سلفا لأنها تبنى على علاقة أوديبية مع الأم «أُنظري، مثلما تجري ربة بيت حريصة لتمسك/ بطائر من طيورها هرب منها طارحة طفلها على الأرض/ وجارية بأقصى سرعة، تطارد ذلك الذي تتمناه أن يبقى لها/ فيما يطاردها طفلها المُهمل/ متشبثا بأذيال ثوبها، وهو يبكي محاولا أن يلحق بها/ تلك التي لا يشغلها إلا أن تلحق بذلك الطائر أمام وجهها، غير آبهة لعذاب الطفل المسكين/ كذلك تجرين أنتِ خلف ذلك الذي يطير هاربا منك/ فيما أطاردكِ، أنا طَفلُكِ، بعيدا خلفكِ» سونيت المطاردة 142ص119.

إن هذه العلاقة الأوديبية الحادة التي قد تكون نابعة من صدمة الشاعر في أمّ خائنة للأب فضلا عن خيانتها الضمنية للطفل الذي يعتبرها الحبيبة الأولى والنموذج الذي تنبني عليه صورة الحبيبات القادمات، إن هذه الخيانة التي تجعل الأوديبية تصل ذروتها هي عصب العلاقة الثالوثية في شعر شكسبير، فشكسبير يعشق الأم فيفتقد الأب

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويعشق الأب فيفتقد الأم، هذه المرأة التي تؤجّج صراعاته الجنسية والوجودية والقيمية بخيانتها وفي العلاقة الثالوثية «علاج» غير واع أو واع عبر الأدب لهذه الظاهرة، فكأنه بذلك يحصل على الأب والام معا بل يستعيدهما وهو أمر مستحيل في الواقع إلا أنه مسموح في الساحة الشعرية الانجليزية المتأثرة بالأدبيات اليونانية مما يُعطي نص شكسبير وجاهة وشرعية «لدي معشوقان، في واحد (الأب) الراحة وفي الآخر (الأم)/ وهما مثل روحين، يُغويانني دائما/ الملاك الخيّر رجل تامّ الجمال أبيض/ والروح السيئة امرأة ملوّنة بالقبح(...) تُغوي أنثايَ الشريرة ملاكيَ الصالح وتأخذه من جانبي (..) وينتابني الشك في أن ملاكي قد يتحول إلى روح شريرة/ غير أني لا أستطيع الجزم قاطعا بذلك/ لكن لأن كليهما بعيد عنّي، وكل منهما صديق الآخر» سونيت العشيقان 144 ص 120.

إن الشاعر يتعاطف مع الأب بحكم انتمائهما لنفس الجنس وهذا يخفف حدة الشهوة تجاه الآخر كما يتعاطف معه لأنه يشترك معه في تلقي فعل الخيانة كزوج ولكن لفظة الكراهية تتكرر في السونيتات مرّات عديدة لتدل على هذه العلاقة المشبوهة تجاه الذكر/ الرجل/ الأب «إذن- إذا كنتَ ستكرهُني يوما- فاكرهْني الآن/ الآن والعالم كله مصمّم أن يُحبط كل ما أودّ أن أفعلَهُ / كُن شريكا لنوائب الدهر ضدي واجعلني أنحني/ ولا تأتينّ متأخرا بعد كل الضربات لترميني بطعنة منك» سونيت ذروة العشق 90ص108. هذه الكراهية تتجلى تجاه الأنثى/ المرأة/ الأم «لكن يا حبيبة، استمِرّي في الكره، فإنني الآن أعرف كيف تفكرين: إنك تحبين المبصرين، وأنا أعمى» سونيت كراهية149 ص 123.

إنها لغة شكسبير النفيسة التي يستعمل فيها الأبطالُ سلاحا متساويا يجعل التراجيديا حربا بلا هوادة لغة وعاطفة، إنها تستهلك اللغة حتى آخر رمق فيها حتى يتقطع ذلك الخيط المتوتر بين الواقع والخيال، بين المبنى والمعنى.

أليست المرأة الداكنة هي امرأة الظل «the dark lady»

المرأة المحرّمة التي تسكن أشعار شكسبير وهي وعاء التوتر بين الفضيلة والرذيلة «فلقد أقسمت أنكِ جميلة وآمنتُ أنك متألقة/ أنت السوداء سواد الجحيم، الحالكة حُلكة الليلَ البهيم» سونيت حُمى العشق147ص 122.

إن الحب يمتزج عند شكسبير بالإثم ولهذا فهو حبّ طاغ عنيف تتصادم فيه المشاعر والقناعات وهو حُبّ مُدمّر للذات بما هو ضد تيار المجتمع والأخلاق فلا مُسوّغ له إلا الفن إذا خرج من حوضه يموت «آه، أيها الحب ما أدهاكَ، بالدمع تُبقيني دائما أعمى/ لئلا تكتشف عيناي، إذا انجلى بصرهما، عيوبك الفاحشة» سونيت الحب المضلل148ص123.

و هو يُذكر بالمناخ الإغريقي الذي يكون فيه البطل تراجيديا يدخل في صراع غير متكافئ مع قوى خارقة لا ليهزمها بل ليتطهر عبر اللغة من خلال التعبير الصادق عن مأساته التي لا يَدَ له فيها، فحساسية الشاعر تجعله يتطلب من مُحيطه حُبّا واهتماما أكثر من غيره وهو يُسقط علاقته الفاشلة مع أمه (بحكم وُجود الأب من جهة والعشيق من جهة ثانية) على علاقته بالحبيبة ويسمها بالعدائية في علاقة لا تقبل ثالثا فإما العشق وإما الكراهية: «هاتان الشفتان اللتان صاغهما إله الحب بيديه/ أصدرتا الصوت الذي قال: «أنا أكره»/ لي، أنا الذي ألوب عذابا بسببها (..) «أنا أكره»، ثم حوّرتها بخاتمة تبعتْها/ مثلما يتبع النهارُ العذب الليلَ/ الذي يُقذفُ طائرا، كما تطير روح شريرة/ من الجنة إلى الجحيم/ «أنا أكرهُ» أفرغتْها من الكراهية/ فأنقذتْ حياتي/ إذ أكملتْ قولَها: غيرَكَ لا أنتَ» سونيت لعبة الحبيبة 145 ص121.

إن سونيتات شكسبير، سواء في ترجمتها النظمية القريبة جدا من النمط الأندلسي أو النثرية التي تظل أقرب إلى عالم شكسبير الشعري من أمزجة وتفاصيل يومية ونفسية تعتبر مجهودا كبيرا قام به د. كمال أبوديب إن على مستوى المبنى لإعادتها لأصولها الأندلسية العربية أو على مُستوى المعنى لنقل روح الشاعر نقلا دقيقا، هذه السونيتات ليست عملا إبداعيا على غرار عُطيل أو هاملت أو الملك لير، بقدرما هي سيرة ذاتية شعرية طرح فيها الشاعر من خلال علاقة جنسية ثالوثية مشبوهة مأساته الأوديبية والتي على ضوئها يمكن قراءة بقية أعماله.

**) أسماء السونيتات من ابتكار د. كمال أبوديب لأن شكسبير عنونها بالأرقام.

المرجع: وليام شكسبير-سونيتات نقلها إلى العربية كمال أبوديب/ كتاب دبي الثقافية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

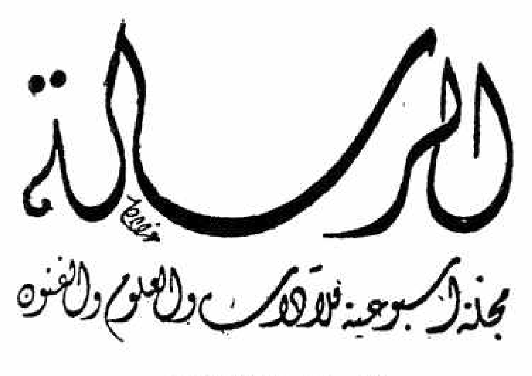


7me Année No. 325

Lundi - 25 - 9 - 1939

بدل الاشتراك عن سنة
مـ
٦٠ فى مصر والسودان
٨٠ فى الأقطار العربية
١٠٠ فى سائر الممالك الأخرى
١٢٠ فى العراق بالبريد السريع
١ ثمن العدد الواحد

الاعلانات
يتفق عليها مع الإدارة



ARRISSALAH
Revue Hebdomadaire Littéraire
Scientifique et Artistique

صاحب المجلة ومديرها
ورئيس تحريرها المسئول
احمد حسن الزيات

الادارة
دار الرسالة بشارع المبدولى رقم ٣٤
عابدين — القاهرة
تليفون رقم ٤٢٣٩٠

السنة السابعة | « القاهرة فى يوم الاثنين ١١ شعبان سنة ١٣٥٨ — الموافق ٢٥ سبتمبر سنة ١٩٣٩ » | العـــدد ٣٢٥

الفهـــــــرس

١٣٠٣٦

سيجفريد فى الأدب

للأستاذ عباس محمود العقاد

أصبح خط سيجفريد مشهوراً فى السنوات الأخيرة، وقد كان معروفاً فى الحرب الماضية على غير الوصف الذى اشتهر به الآن، لأنهم كانوا يطلقونه يومئذ على مواقع الجيوش الألمانية خلف « السوم » ما بين سان كنتان ولاون، ولم يكن فيه حصون ولا أنفاق ولا مكامن كالتى بنوها فى هذه السنوات محاكاة لخط « ماجينو » المعروف

وليس للتسمية مصدر من التاريخ ولا من فنون الحرب، وإنما مصدرها كله أساطير وأناشيد وخيال

خرافة شمالية قديمة نقلها الألمان عن أمم « الاسكندناف » ما بين أواخر القرن الثانى عشر وأوائل القرن الثالث عشر، وجاء « فاجنر » فأدار عليها بعض رواياته الموسيقية ومنها واحدة باسم البطل سيجفريد سليل ملوك البلاد الواطئة وسليل الأرباب العلويين من قبل ذاك

وقد سمى الخط بهذا الاسم لأن نشأة سيجفريد وتربيته كانت بين البلاد الواطئة ووادى الرين حيث يقوم الخط الآن وهناك مشابه تجمع بين البطل والخط فى مجاز الأساطير

فقد كان سيجفريد يملك طيلسان الإخفاء فيلبسه فيصبح في قوة اثني عشر بطلاً ولا تراه عين ناظر من أبناء الفناء

وكان جلده منيعاً على طعن الحراب والسيوف، لأنه قتل التنين الحارس لذخائر الرين وسبح في دمه فنشأ له جلد خشن سميك في صلابة القرون التي كانت على التنين

وكان له سيف صاغه بيديه من سيف أبيه المكسور، يقصم كل شيء ولا يقصمه شيء من الأشياء

لكن الأسطورة لا تقف عند هذه المشابه بل تعدد صفات أخرى لسيجفريد ليست مما يرتضيه هتلر وتابعوه

فقد كان النحس مظلاً للبطل المحبوب من مولده إلى مماته

مات أبوه قبل ولادته وماتت أمه بعد ولادته بقليل، ورباه قزم بغيض كان هو أول العاقين له المبغضين لمرآه

وسبح في دم التنين فلصقت بين كتفيه ورقة من شجر الزيزفون فحالت بين الدم وجلده فبقي موضعها مقتلاً يعرف سره بعض شانئيه. وقد طعنه منافس له في هذا الموضع وهو يميل إلى نبع ليشفي غلته، فقضى عليه!

فهل في خط سيجفريد موضع مثل موضع هذه الورقة؟ وهل يهتدي إليه خصم فينفذ فيه ويقضي على البطل المنيع من كل مكان، إلا من ذلك المكان؟

وهل يلازم النحس هذا الخط كما لازم سميه في الأساطير؟

لقد وصف برنارد شو سيجفريد كما مثلته الأساطير وكما مثله «فاجنر» في روايته فقال في كتابه «الفاجنري الكامل»:

«كان لا يعرف قانوناً ولا شريعة غير هواه، وكان يمقت القزم الدميم الذي رباه، ويتميز من الغيظ كلما تقاضاه حق الوفاء. وكان على الجملة مخلوقاً براء من الأخلاق ومن قيود العرف والآداب»

أليست هذه هي النازية بعينها، أو الآرية كما يصفها فلاسفة هتلر المسخرون للأوامر العسكرية؟

أليس سيجفريد الحديث خليقاً بمصير سيجفريد القديم؟

***

على أننا لا ننسى نصيب سيجفريد من الفكاهة وقد أجملنا نصيبه من القصص والخيال

فالإنجليز يقولون فيما شاع من «قفشات» الحرب أن خط سيجفريد «ارساتز» Ersatz كسائر ما يصنعه الألمان

وما «ارساتز» هذه يا ترى؟

كلمة تحتاج إلى تفسير في عرفنا الدارج. وأقرب تفسير لها في هذا العرف أنها تقابل كلمة «التقليد» أو الصناعي التي نقصدها حين نقول في معرض التهكم: «هذا إنسان تقليد!»... أو نقصدها حين نقول في معرض الجد: «هذه زبدة صناعية!»

ويروي «قفاشو» الإنجليز والعهدة عليهم أن رجلاً ألمانياً ضاقت به الدنيا فعمد إلى بخع نفسه، واستخف الموت شنقاً فاشترى حبلاً ووضع فيه عنقه وضرب الكرسي الذي يقف عليه بقدم ولكن الحبل كان «ارساتز» فانقطع ولم يصبه شيء

وفكر في السم فذهب إلى صيدلية فاشترى مقداراً من السم يكفي لقتل خمسة وتجرعه مرة واحدة ثم انتظر فإذا هو كأصح ما كان، لأن السم كان أيضاً «ارساتز» فأفاد من حيث أريد به الإضرار، وانقلب إلى نوع من الدواء

واشترى من فرط يأسه رصاصاً فوجده بعد التجربة «ارساتز» لا ينطلق ولا تنقدح فيه نار

قال الرجل: لقد خلقت للحياة إذن، ولم أخلق للموت، وفي العمر بقية لا محالة

ومضى وهو ينوي أن يستمتع بالحياة جهد ما وسعته المتعة من طعام وشراب وسرور

وانحرف في طريقه إلى مطعم كبير فأمر بأصناف كثيرة وصحاف متعددة وأكواب مترعة، ومنادمة مشبعة، وأفرط ما شاء، وهو يحسب أنه قد امتلأ بالغذاء

ولكن ذلك كله كان أيضاً «ارساتز»...

فمات!

***

قال القفاشون: وإن بين سيجفريد وماجينو من المشابهة لنظير ما بين زبدة الكيمياء وزبدة البقر والشاء، أو نظير ما بين الجلد «التقليد» والجلد الصحيح، أو نظير ما بين «الصولة» الكذابة والصولة الصادقة في لغة الآكلين!

عباس محمود العقاد

تونس
المسار
العدد رقم 85
1 ديسمبر 2008

سيميائيّة التّناص في قصص المحسن بن هنيّة

بقلم : سكينة الزواغي*

إن قراءة ما أبدعه المحسن بن هنية ومحاولة تقصي ما لم يرد الإجهار به يدفعنا للبحث عما تساءل عنه جاكوبسون ذات يوم حين قال ما الذي يجعل الرسالة اللغوية عملا فنيا؟.

كل نص أدبي هو رسالة لغوية مشفرة تتضمن في ذاتها الحاضر الظاهر والخفي الضمني.

إن ما يكشف لنا خبايا هذا النص هو علاماته خصوصا وأنّ هذا العمل هو عبارة عن مجموعة قصصية لكننا لا نستطيع أن نختزلها تحت معنى واحد، إن هذه النصوص هي مجموعة قصص مستقلة، فقارىء هذه القصص يخرج في النهاية بقراءة منفردة لكل قصة.

إن ما يكشف لنا خبايا هذه النصوص هو علاماتها باللجوء إلى المنهج السيميائي نستطيع ولوج شفرات النص والغوص في أعماقه وتقصي أبعاده وسماته البارزة.

يعتمد المنهج السيميائي على استراتيجيات معينة للوصول إلى ثنايا النص وتفكيك علاماته بدءا بالبنية السطحية وصولا إلى البنية العميقة من أجل البحث عن النص الغائب الممتد خلف كل إشارة داخل النص وخارجه.

جاءت المجموعة القصصية دون الجهر بالكلام مرنة محملة بكم هائل من الدلالات «ونحن اليوم في عصر القراءة التأويلية نكمل بنية النص بالقراءة ونغنيها، ونعيد انتاجها»(1).

إن النص الأدبي نص قابل لتعدد القراءات وتعدد التأويلات. لقد جاء هذا الخطاب النثري الرومانسي في بعده غامضا في بعض نواحيه، تشعر وأنت تقرأه أنه يشكل مدارا خاصا به تتزاحم فيه الثقافات المنحدرة من مرجعيات ثقافية واسعة ولغة أدبية مشحونة بالدلالات تربط فيما بينها جملة من العلاقات اللغوية داخل نسيج النص. فقد استخدم الكاتب لهذه اللغة نمطا مميزا من اللغة للتعبير عن رؤاه الشخصية ولتحقيق ذلك تداخلت النصوص في النص الواحد.

«من المسلّم به في الدراسات النقدية المعاصرة أن كل نص، نص جامع تقوم في أحشائه نصوص أخرى في مستويات متغيرة، وباشكال نتعرفها إن قليلا أو كثيرا، هي نصوص الثقافة السابقة، ونصوص

* استاذة جزائرية للغة والآداب العربية بكلية الآداب عنابة - الجزائر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثقافة الراهنة، فكل نص نسيج طارف من شواهدنا على حد تعبير رولان بارت وهو ما لا خلاف عليه منذ أن ظهرت نظرية التناص عند جوليا كريستيفا ثم تطوير جيرار جينات لها، وإن ظل التناص بالمعنى الكريستيفي حاضرا كما هو عند جنيت الذي قام بتعريفه تعريفا مكثفا بحضور متزامن بين نصي أو عدة نصوص عن طريق الاستحضار»(2).

فعلا لقد عمد الكاتب إلى استخدام تقنية التناص لتنساب الصور والمعاني والأخيلة عبر فضاءات القص.

«فقد مثلت هذه الأقاصيص همسات من العشق والرومانسية وانسياب لطيف لعذب الكلام فكأننا نقر بأقصوصة المحسن بن هنية شعرا في حجم النثر أو نثرا شبيها بالقصيدة، إنها اختلاجات قريبة من الوجدان فيها من فصاحة القرآن، وبلاغته، وبلاغة البعض من التلميحات فكان الكاتب جريئا متيقنا عسر هذا المخاص»(3).

إن عمق الدلالة في هذه القصص إنما ينبثق من العلاقة بين وحدات النص ومن العلاقة بين نص التناص ونص الكلام، فإذا دققنا النظر وجدنا أن شخصية الراوي هي الرابط الوحيد بين أجزاء النص في القصة الواحدة وهذا هو ما تسبب في هشاشة الهيكل العام للنص ذلك أن للقص دعائم معينة تساهم في تكوين شعريته ويمكن القول «إن التناص شيء لا مناص منه في النصوص الإبداعية قديمها وحديثها لأنه لافكاك للإنسان شروطه الزمانية والمكانية ومعطيا التاريخية والثقافية بالمعنى الشامل للثق ومن ثم لا فكاك لمنتج النص أيضا تكوينه الشخصي، الذاتي والجمعي، أع لا فكاك له من ذاكرته النصية فأساس إنت أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من ق المتلقي أيضا كما هي خلفية مرجعية أساس في عمليتي إنتاج النص وتلقيه وقرا ومشاهدته وإخراجه وعرضه جميعا»(4).

إنّ الكاتب في هذه المجموعة لا يظ العنوان الرئيسي للمجموعة بين العناو الفرعية وهذا تطابقا مع دلالة العنوان ذاته أي أن الرغبة في عدم الجهر رغبة يقص بها أن تمتد عبر كل أقصوصة.

لقد اعتمد الراوي إلى جانب تقنية التناص والسرد على الإيماءة «والإيماءة في ح ذاتها بمثابة الشفرة السرية التي تخلق نو من العلاقة الخاصة بين المرسل والمتلقي وتحمل معان تكون اللغة قاصرة ع توصيلها، فقد لا تنقل إيماءة دقيقة مجموع كبيرة من الدلالات تكون أكثر امتلاء م الدوال اللغوية»(5). ووجود هذه التقن تجعلنا لا نستطيع أن نختزل النص الكلي (كل المجموعة القصصية) تحت معنى واحد وعليه فإننا نستهدف من خلال القرا محاولة الدخول من نافذة التناص بشكل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجمل إلى ما يمكن أن تستحضره أو تخفيه أنواع التناص المختلفة في هذه القصص التي لابد وأنها تتبلور في داخلها معنى أو بالأحرى معاني معينة ذلك «لأن الجنس الأدبي الذي يقوم ببلورة هذا الطرح ليس على وجه التحديد الشعر الغنائي الذي يكاد يستنفذ الطاقة الإبداعية للإنسان العربي في الماضي وأصبح صراع التحديث فيه من المناطق المتفجرة التي تتدابر عندها الاتجاهات والأجيال وانما هذا الجنس الجديد هو الذي يسمح بابراز عناصر الوعي الاجتماعي من خلال امتلاك اللغة والحياة معا، والشروع المتزامن في تكييفهما مع ضرورات التحدي الحضاري الراهن، وهو القص بمستوياته العديدة وأشكاله المختلفة»(6).

لقد جاءت هذه المجموعة القصصية رومانسية في معظم معالمها وسنرى أثر القراءة فيما أوحت به تقنية التناص من صور أشمل وأعمق بكثير مما أوحى به مدار القص بقوالبه العادية.

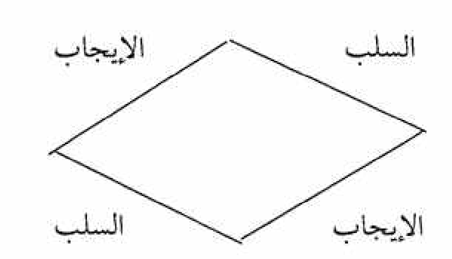
إن التناص يغازل المعنى فيروّضه محاولا وضعه في سياق نقدي متعدد الزوايا، ،ومحاولا أيضا استرجاع قيم النص الغائبة ورفع كفاءته المعرفية ويبرهن القاص على نضج آلياته وعمق وعيه بتناول ذلك من منظور رومانسي فج وتصوير أحداث وبث رؤى تسبح في فلك ساحر من الأمنيات، مما يجعل شعرية القص تنبع من زخم الذات لتصل إلى الآخر الذي هو في أغلب الأحيان غير محدد الملامح تقيدا بدلالة العنوان دائما. وهذا ما جعل دلالة القصة الواحدة لا تنبع من مشهد بعينه وانما من العلاقة بين المرسل والمرسل اليه فإذا فحصنا بنية هذه القصص ندرك جيدا أن السر في نثرية القص وجماليته يكمن عند محسن بن هنية في اعتماده على ضمير المتكلم باعتباره الشخصية الممتدة عبر مساحة هذه القصص.

لنقترب من النص الأول وعنوانه (مراودة) وهو في الحقيقة مراودة الطرفين لبعضهما البعض، يجهر فيها الراوي بمراودته لأنثاه المتخفية وراء تاء التأنيث.

يسترسل الراوي في الحديث مؤمنا بحتمية القدر، مخبرها بأنه قدرها المحتوم.

وهنا يوظف تناصا قرآنيا لكنه غير صريح يظهر في عبارة «سيدتي اختفي.. تحفي.. لن تكوني إلا كما أراد صاحب أمر الكاف والنون أن تكوني»(7).

مع التمجيد لسلطة القدر المحتوم وأن أمرها سيؤول اليه، يخلص المؤلف إلى فكرة التكامل بين جنسين أي بينه وبين أنثاه : أنت السلب وأنا الايجاب وأنا السلب وأنت الإيجاب.



إن وجود السلب والإيجاب هو أبرز العلامات الظاهرة بل هما قطبا هذه العلاقة وهي العلاقة الطبيعية الأولى بين حواء وآدم وإن ما ينقص في آدم تكمله حواء وما هو ناقص في حواء يتمه آدم فلم المكابرة إذن؟ لعل المكابرة هي أحد دوافع المراودة ولكن من سمات الأنثى أنها تكابر وهذا ما يجعل المؤلف يمضي في عد المسافات بين قطبين هما ركنان أساسيان من أركان الحياة حواء وآدم : هما سبب الخصب والنماء والتكاثر في هذه الحياة يقول : «أرضك عطشى إلى مطري جداولك في سفر إلى أنهاري... فلا تجدفي ضد التيار وسلمي كما قال صاحبي، أنا خيرتك فاختاري ما بين الجنة والنار»(8).

إنها ترجمة ثانية لمسألة السلب والايجاب لكنها تأتي هذه المرة بمفهوم الخصب كما سبق وذكرنا ذلك أن الأرض العطشى لا ترفض المطر، والجداول تحتويها الأنهار إذن فلا داعي للمماطلة ومحاولة الفرار. يجدر بي أن أشير إلى أن الأرض كعلامة بارزة في هذه الجملة إنما هي رمز الاحتواء هي الأصل في كل شيء وحتى تخصب هذه الأرض لابد لها بالمطر لم يقل الماء لأن نقطة الماء قد تدل على السقي ولكنه ذكر المطر الآتية من السماء ليقابل بين طرفين خلقا ليكملا بعضهما البعض الأرض والسماء، إن سرّ شموخ آدم كبرياؤه وهذا ما دفع به إلى البوح في مقام التناص الشعري الثاني إني خيرتك فاختاري ما بين الجنة والنار بحقائق ملموسة تنم عن ضيق مجالها وضرورة الاختيار. إن ضرورة الخضوع اليه إنما تعادل مسألة العودة إلى الأصل، والأصل هو منطق الصحابة والرسل وتتمثل شعرية الرغبة في الخصب والمراودة بأقوى أشكالها في نوع من الثقة المنقطعة النظير وبالقدرة على المراودة يقول: «أيحق للأرض أن ترفض المطر وكيف لها بطرح القحط والجفاف المميت وتغمض العين عن غيماتي وسحبي ورجيف الضنى يتصاعد من هضابك ولهف جداولك لمطري يستغيث بي ويعوذ بك من شر العقل والمنطق والشرف»(9).

إن ثقته بنفسه وبكونها ستستسلم في النهاية، هو في الأساس أهم عامل للمراودة يشير إلى رغبة الإنسان في تحدي الأشياء وهو فوق ذلك دليل على ضعف الإنسان وقد فطر الإنسان على ذلك وقد نجح الراوي في استفزازها ولأن القوة لا تظهر إلا عند الافضل الذريع لا تظهر حتى يثبت الفرد لنفسه أنه قادر على تخطي الفشل. فعندما نتأمل عبارة «انتصبت.. تراجعت..

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أقبلت . .   نظرت . .   ارتفعت . .
انخفضت . .   تنهدت . .   طأطأت . .
كذبت . . صدقت . . تيقنت . . تشظت . .
التأمت . . عادت . . جلست . . سكتت . .
أنصتت . . »(10) .

يتبين لنا أنها مجموعة من الثنائيات الضدية ونمثلها كالآتي :

ارتفعت * انخفضت
تراجعت * أقبلت
كذبت * صدقت

تنهدت * طأ طأت
تشظت * التأمت
سكتت * أنصتت

التردد في الإقدام على القيام بالشيء

إنه لم ييأس وتابع مراودتها متكأ على السرد فحسب مجهضا امكانية الحوار محاولا استفزازها وتحريك طاقتها المخبوءة من أجل الوصول إلى حالة الانفعال فتبدو هذه الثنائيات الضدية وكأنها معادلات تصف صراع الذات حينا وتشظيها حينا آخر، إنها أمام خيار صعب بين مد وجزر هذا ما توحي به طبيعة الدلالات الشعرية المتأرجحة بين مستويين بين منخفض ومرتفع، إنه اقبال وإدبار، يبدو أن هذه هي فاجعة الدلالات، إنها ترفض وتردد في القبول لأنها مترددة أمام حلمها. لكنه لا يتردد لحظة في أن يطلق عقال الدلالة مدها وجزرها وترددها فيصفها «انقضي عنك الثوب وتعري، حطمي عنك القيد وانطلقي حرة كنور الضحى في سماه» تستّري بشعاع الشمس سر الحياة . . وانظري لرف سدت أبوابه دون شعاع الشمس . . »(11) .

ويطلق للدلالة العنان بمقام آخر من مقامات التناص الشعري المتمثل في عبارة «حرة كنور الضحى في سماه» فلا يكفه ترددها وانما يخرجها من شرنقتها بدلالة شعرية مميزة لأنها تضع الدلالات برهانا على ذلك. إنما يدعوها برومانسية حالمة تسري في الزمن الوردي، يدعوها إلى أن تنطلق حالمة مثل نور الشمس.

فاجعة أخرى من فواجع الدلالات : «وانظري لغرف سدت أبوابها دون شعاع الشمس، هل يدخلها الربيع . . وتزهر فيها الزهور . . وتزقزق فيها العصافير . . أو ترفرف فيها الفراشات الجميلة . . »(12) .

تدخل الدلالة الآن في سياق علاماتي جديد، فالغرف من دون شمس لا توحي بالحياة فالربيع دلالة الحياة بكل معانيها. حينما تغادر الشمس المكان كأنما غادرته الحياة. علامات كثيرة في النص وجودها مرتبط بالشمس، الشمس مبعث الربيع ومبعث الزهر. ويستمر في الإصرار على مراودتها : «لم الانتظار وعيشنا طيف خيال وأيام معدودات ما أدبر منها لن يعود»(13) .

إن هذا الإصرار العنيف منب داية النص إلى ما وصلنا اليه يمكن أن يفتح أفق القبول والبشارة وتتعاضد مقامات التناص فيستولي السارد على صهوة الكلمة من أول النص

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى آخره ويستولي على القيمة الدلالية في هذا النص فيتأسس الدفق الدلالي ليكون ذلك التدفق موازيا لتدفق شعري تناصي دائما بقوله «تكلمي.. انطلقي.. اصرخي.. ثوري.. انفجري.. استبدي فإنّما العجز من لا يستبد.. سيدتي لا تقفي كالمسمار..»(14).

هكذا يظهر ادم أقوى وأكثر جرأة من حواء، وبهذا يسد كل مناحي العجز ناطقا بما يمكن أن تفكر فيه هي لكنها ترفض الاعتراف وهذا ما يجعل النص يبقى دائما في حالة زخم علاماتي وفيض دلالي كبيرين آملا في تجسيد اللذة وقد أفلح السارد في أن يجعل نصه ينمو نموا نثريا وشعريا في آن واحد.

إن تداخل النثري والشعري يدعم القيم الدلالية الكلية للنص مما يميز هذا النوع الفني عن أنواع أدبية فنية أخرى ولا ريب في أن التفاعل الدلالي المشترك بين الجمل النثرية والجمل الشعرية يؤسس أفقا جديدا لتدفق المفردات وانسياب الدلالات بنوع من التدفق العفوي في التعبير ولعل هذا يعتبر بعثا جديدا للنص الأدبي ولطرائق تلقيه، وتأثيره في الملتقي، خاصة عندما ينحو السارد منحى آخر من مقامات التناص وهو التناص القرآني وهذا جانب آخر يرتكز عليه في مراودته لها، حيث ما زال بعد لم ييأس منها ومن ذاته. إن منطق الشعراء يخيفها، وهاجس الإبداع والفن فيه يرهبانها، إنها لا تقوى على تصديقه ولا تلبث أن تصده بكلام جارح نظرا للصو البيانية التي يحملها والعلامات القو الموحية التي ينطوي عليها. يقول «أمثالك يقولون ما يلا يفعلون وما يتبعه إلا الغاوون ثم انكم في كل وا تهيمون»(15). إن حواء هي دائما حواء لم تتغير، ما أجمل أن تحمل بداخلها من هو أقوى منها ومن شطحات النفس وجموحها لكن هل أضناه ما قالت، هل أحزنه ذلك هل أدمى قلبه أم جعله يتراجع خطوة إلى الوراء؟ كلا وهذا ما جعله يفكر بصوت عا «نحن ومن تبعنا صدقنا في الهوى وغوينا فلنعم الغاوون وكنا في ذلك؛ وفعلنا وم نحن بكاذبين»(16).

لا شيء يخجله في الجهر بعواطفه: «ها أ أتعرى وأستشف هذه هي حقيقتي في كل حين زاغ البصر منها ونزلت عليها أمطا اليقين»(17). إنه يتعارض مع نمط تفكيرها إن امتناعها يعني فناءها ولكنه ضد هذ الفناء، فلا حب بلا حبيبة ولا آدم بلا حوا ولا أرض بلا مطر وتأتي للنص دلالة الجمالية العامة لما انبثق من داخل النص تناصا آخر، تناصا تاريخيا «وفتحت أبواب كنوزها، هز المكان ووقف الزمان وغشيه ريح العنبر. وأينعت جنانها وأثمرت وحان وقت قطافها وسالت جداولها وتدفقت تجري من تحتها ومن فوقها»(17). يعتبر هذا التناص الأخير بكل علاماته بيان علني عن حالة عاطفية متألمة ترفض بؤس

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحاضر وتخوف الحبيبة وفشلها في الإقدام كل مرة، يفتح مجالا لسماعها وكأنها أدركت تماطلها، وبخلها وعرفت ما أمكنه فعله من أجلها.

كأنها تقفز من حاضر متوقف إلى مستقبل ينبض بالحياة مستقبل أمره صاحب الكاف والنون. لينتهي النص نهاية مختلفة تنبيء بأن المراودة، مراودة النفس لرغباتها.

إن هذا النوع من الكتابة إنما هو يجسد طريقة مميزة من طرائق الخلق الفني استثمر فيه طاقته الطموحة لبناء خطاب نثري يعثر فيه على رؤيته الفنية وهو يناشد الحب والرغبة بنوع من الدوال المفجرة لمدلولات رمزية تصويرية تفرز إشعاعا لغويا يثري تجربة القص لدى القاص ويثري أسلوبه، ويوحد المخاطبة مع العلامات ويوزع مقصود دلالاته توزيعا حسنا على امتداد النص.

الهوامــش:

1 ـ د. خليل موسى، في الشعر العربي والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 17.

2 ـ د. محمد رجب النجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي، أنماط من التناص الفلكلوري، ص 124.

3 ـ المحسن بن هنية، دون الجهر بالكلام، دار الاتحاد للنشر، ص 8 /9.

4 ـ د. محمد رجب النجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي، أنماط من التناص الفلكلوري، ص 14.

5 ـ سيزا قاسم، حول بويطيقيا العمل المفتوح، قراءة في اختناقات العشق والصباح لادوراد الخراط، ص 234.

6 ـ د. صلاح فضل، شفرات النص، ص 224.

7 ـ المحسن بن هنية، دون الجهر بالكلام، ص 13.

8 ـ المحسن بن هنية، دون الجهر بالكلام، ص 13 /14.

9 ـ المصدر نفسه، ص 14.

10 ـ المصدر نفسه، ص 15.

11 ـ المحسن بن هنية، دون الجهر بالكلام، ص 15.

12 ـ المصدر نفسه، ص 15.

13 ـ المحسن بن هنية، دون الجهر بالكلام، ص 16.

14 ـ المرجع نفسه، ص 16.

15 ـ المرجع نفسه، ص 17.

16 ـ المرجع نفسه، ص 17.

17 ـ المرجع نفسه، ص 18.

18 ـ المرجع نفسه، ص 18.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

السعودية
جذور
العدد رقم 12
1 مارس 2003

سيميولوجيا المكان في الشعر الجاهلي



حميد سمير

1 - مدخل نظري:

إذا كان الأدب يدخل ضمن اللغة وينتمي إلى نظامها العام، «**فإنه يملك نسقاً خاصاً من العلامات والقوانين**»[1]، تتحول معه لغة الأدب إلى لغة ثانوية داخل اللغة الطبيعية، فانطلاقاً من هذا التقابل الثنائي نظر «لوتمان» إلى الخطاب الشعري باعتباره لغة ذات «**بنية شديدة التعقيد مقارنة مع اللغة الطبيعية. وإذا كان الخبر الذي يتضمنه الخطاب الشعري مشابهاً للذي في الخطاب الاعتيادي، فإن الخطاب الفني يفقد كل حق في الوجود ويختفي بدون شك**»[2].

نفهم من خلال هذا التصور الذي قدمه يوري لوتمان أن الإنسان يمكنه أن يتواصل عبر مستويات وأنظمة لغوية مختلفة يمكن إجمالها فيما يلي:

1 - اللغات الطبيعية: وهي لغات تتعدد بتعدد الأجناس والشعوب البشرية.

2 - اللغات المصطنعة (artificielles) كلغات العلم واللغات الإشارية (مثلاً: قانون السير، قانون البحار، لغة الصم والبكم).

3 - اللغات الثانوية: وهي لغات ذات أنظمة منمذجة ثانوية، تستفيد من اللغة الطبيعية، ولكن تختلف عنها في طريقة بنائها. وتدخل ضمن هذا الصنف النصوص الفنية[3]، وكذا الأساطير والخرافات

وبعض الطقوس والروايات والقصص الشعبية. أي كل ما هو مرتبط بثقافة معينة في عصر بعينه.

انطلاقاً من هذا المنظور يمكن إدراج الخطاب الشعري ضمن نظام تواصلي وسيميولوجي شامل، ينظر إلى النص الشعري بوصفه نسقاً لغوياً إلى جانب أنساق أخرى، تنتمي كلها إلى ثقافة موحدة يحكمها نظام سيميولوجي عام.

وحينما نصف النصوص الفنية ومن ضمنها النصوص الشعرية، ومعها الثقافة بصفة عامة بأنها ثانوية، فهذا لا يعني التفاضل بين لغتين اثنتين تحتل الأولى درجة عليا وتأتي الأخرى دونها في الدرجة، وإنما يعني ذلك التمييز بين طريقتين تختلف كل واحدة عن الأخرى في تمثل العالم الخارجي وفي نمذجته.

وإذا كانت اللغة الطبيعية تسعى إلى نمذجة العالم وفق نظام اصطلاحي تطابقي بتوخي المعنى الحقيقي والمباشر، فإن النصوص الفنية تقوم بنمذجة ثانوية تنتمي إلى أنظمة إشارية تختلف عن الأنظمة الطبيعية والمصطنعة في البناء وفي طريقة التعبير، وهذا ما يؤدي إلى إدماج هذه النصوص ضمن مجال سيميولوجي واسع هو مجال الثقافة عامة. «**وقد حدد لوتمان الثقافة بطرق متعددة، فهي في الوقت نفسه ذاكرة غير موروثة لمجموعة من البشر، وهي مجموعة من النصوص، لأن الثقافة لا تنتج إلا في نصوص، وفيها تصب، وهي دائرة مشتركة أو نظام من القواعد أو الفروض التي تسمح بتطور الحياة الجماعية (...) والثقافة بوصفها آلية مولِّدة ليست مجموعة من النصوص في وضع فوضوي أو غير مركب، وإنما هي ترميم وتنظيم ونمذجة، فالثقافة لا تعيَّن، إلا من خلال العلامات.. وهي تتعامل، إذاً، بوصفها نظام نمذجة ثانوي تقع اللغة الطبيعية - النظام الأولي - في مركزه المحوري، وفي محيطه تقع أنظمة ذات طبيعة انتروبولوجية وفلسفية وأخلاقية**

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأدبية... إلخ، وهي أيضاً أبنية وتعمل في أوضاع ذات دلالية اتصالية»[4].

فإذا كان النص الفني يمثل بنية جزئية ترتبط ببنية أعم وتتجسد في السياق الثقافي، فهذا يعني أن النص يشكل في حد ذاته ظاهرة ثقافية - كما يشير إلى ذلك فان ديجك - تستخلص منها معارف الجماعات الثقافية وآراؤها وأفكارها ومعاييرها وقيمها الشائعة، التي تمارس تأثيراً مهماً على إنتاج النصوص وفهمها[5]. أو نقول بعبارة أخرى: إن الثقافة في مجتمع ما هي التي تؤسس تقاليده الفنية ومعاييره الجمالية وكذا مقولاته الذهنية، ثم تتولى نشرها وترويجها لتصبح بعد ذلك قواعد معتمدة في إنتاج النصوص وتلقيها. ولهذا نجد كل الثنائيات الضدية والأحكام المتقابلة مثل: مقدس/ مدنس، سام/ منحط، قيِّم/ غير قيِّم، جيد/ رديء، حسن/ قبيح.. إلخ، تكتسي دلالة سيميولوجية داخل الثقافة التي تنتمي إليها. وبما أن هذه الثنائيات هي مفاهيم مجردة فقد حاول الإنسان تشخيصها في صور حسية، وتجسيدها في ملموسات، لتكون إذ ذاك أقرب إلي التلقي والفهم. ويعد المكان واحداً من الوسائط التي ساهمت في صياغة بعض هذه المفاهيم، لكونه يشكّل أحد العناصر الأكثر التصاقاً بحياة الإنسان، بدءاً من الجسد بوصفه مكاناً للقوى النفسية والعقلية والعاطفية والحيوانية، وانتهاء بالمكان الجماعي الذي يجاور المكان الفردي. ويشبه A. Moles وE. Rohmer الإنسان في علاقته بحيزه المكاني بالبصلة عندما يحتل الفرد قلبها، في حين تمثل طبقاتها الأماكن المحيطة به. فكل فرد تحيط به مجموعة من الطبقات يكون جلده أقربها إليه، ثم ثيابه ثم بيته فحيه فمدينته، وانتهاء بالحيز الكوني الفسيح. وبهذا المفهوم ينظر إلى المكان باعتباره عنصراً حيوياً لدى الإنسان، سواء أكان مكاناً فردياً أم مكاناً جماعياً ممثلاً في العالم

من حوله، تكون العلاقة بينهما علاقة جدلية، يعيش الإنسان بينهما وهو يتأرجح بين الرغبة في التقوقع نحو الداخل في شبه انطواء وانعزال، وبين الرغبة في تجاوز الطبقات والانتشار نحو الخارج للانفتاح على الأماكن المجاورة(6).

ونظراً لهذا الارتباط الموجود بين المفاهيم الذهنية، وبين فضائها الثقافي، لجأ الإنسان إلى المكان ومقولاته لتشخيص هذه المفاهيم، واتخذ منها رموزاً للدلالة على المجردات. وبذلك يكون المكان قد لعب دوراً بارزاً في عملية تشكل المفاهيم لدى البشر جميعهم، وتكاد هذه السمة الانتروبولوجية تكون نسقاً ثقافياً عاماً، يجمع بين كثير من الشعوب وليس حكراً على جنس بعينه. وهكذا نستطيع أن نرمز إلى كثير من القيم والمفاهيم المجردة بأسماء المكان كأن نرمز مثلاً إلى ثنائية (الخير والشر) بعنصر مكاني يتضمن ثنائية (يمين - يسار)، كما تشير ثنائية (عال/ منخفض) إلى بعض المفاهيم المعنوية مثل (حركة/ سكون) أو (حرية/ عبودية)، أو (روح/ مادة) إلخ. وكذلك الشأن في ثنائية (القرب/ البعد) عندما توظف في حقل القرابة فيقصد بها أهل الدار والبعيد عنها. وهذا ما يؤكد عليه يوري لوتمان في دراسته للمكان الفني، فيذكر أن المكان الذي يعيش فيه البشر هو مكان ثقافي بعد أن يحوله الإنسان من واقع فيزيقي، ويدخله ضمن نسق ثقافي يمنحه دلالة رمزية وقيمة معنوية، كما يشير إلى ذلك في كلامه الآتي: «**تكون لغة العلاقة المكانية - على مستوى ما فوق النص أو على مستوى النمذجة الإيديولوجية الصرف - وسيلة من الوسائل الجوهرية لعرض الواقع. فالمفاهيم من قبيل: (أعلى - أسفل)، (يمين - يسار)، (قريب - بعيد)، (مفتوح - مغلق)، (محدد - غير محدد)، (منفصل - متصل) تستعمل مادة لبناء نماذج ثقافية لا تتضمن أي محتوى مكاني فتصبح لها معان مثل (قيم - غير قيم)،**

(حسن - سيئ)، (الأقربون - الأغراب)، (سهل - صعب)، (فان - أبدي)... إلخ.

إن نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العامة التي ساعدت الإنسان على مدار تاريخه الروحي على إضفاء معنى على الحياة التي تحيط به، تتضمن دوماً سمات مكانية. قد تأخذ شكل تضاد ثنائي (السماء - الأرض) أو (الأرض - العالم السفلي)، وتارة تأخذ شكل مراتب سياسية اجتماعية تتضاد فيها السمات التي تحتل الدرجة العليا مع السمات التي تحتل أسفل الترتيب، وطوراً تتخذ هذه السمات شكل تضاد أخلاقي يقابل بين (يمين - يسار).

كثير من الأفكار التي تدور حول الخواطر أو المهن أو الأنشطة الدنيئة والرفيعة، والمطابقة بين «القريب» والقابل للفهم والأليف والعائلي، وكذا بين البعيد والمستعصي على الفهم والغريب، كل ذلك ينتظم في شكل نماذج للعالم تتسم بسمات مكانية واضحة.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تصبح الأنظمة التاريخية والقومية - اللغوية للمكان قاعدة يقوم عليها بناء «صورة للعالم» وتكون هذه الصورة نسقاً إيديولوجياً متكاملاً يتعلق بنمط معين من الثقافات. وقد تكتسب الأنساق المكانية الخاصة التي يبدعها نص بعينه، أو مجموعة من النصوص، دلالة من خلال وضعها ضمن أبنية صور العالم هذه»[7].

2 - قراءة وتأويل:

لم تكن طبيعة الشعر الجاهلي تخرج عن إطار المحاكاة التي تكتفي بالنقل والتصوير المباشرين استناداً إلى رؤية بصرية حسية. ومن تكن العين المجردة وسيلته للتعبير، والرؤية البصرية أداته للبناء الفني،

فإن عمله لا يعدو أن يكون نقلاً حسياً ينأى عن التجريد الذهني ويقترن بالصورة الحسية المنتزعة من الواقع اليومي.

إننا لا نزيد بهذا المعنى أن ننفي عن الشاعر الجاهلي صفة التجريد الذهني، ولكن نريد بذلك أن نشير إلي أن الشعر الجاهلي كان يعبر عن كثير من التجارب الإنسانية والمقولات الذهنية من خلال صور حسية مستمدة من واقع يحكمه سياق ثقافي معين.

وحضور المكان بدلالاته المتعددة في الشاعر الجاهلي دليل واضح على الطابع الحسي المهيمن على كثير من المقولات الذهنية. ونضرب لذلك مثلاً بقضية الزمان. فهو شيء مجرد وذهني، ولا يمكن إدراكه إلا من خلال علاقته بالمكان، وهو شيء حسي فيزيقي. بمعنى أن الزمان يدرك إدراكاً غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، بخلاف المكان الذي يدرك إدراكاً حسياً مباشراً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولما كانت الصور الحسية هي القيم المهيمنة على الشعر الجاهلي، عبّر شعراء الجاهلية عن كثير من المقولات الذهنية والحالات النفسية والمشاعر الجوانية تعبيراً حسياً، كما أنهم لجأوا لرمزية المكان قصد تشخيص تصوراتهم ورؤاهم للعوالم المادية وغير المادية. « **فالقرب والبعد، والارتفاع والانخفاض علاقات مألوفة تربط الإنسان ارتباطاً بدائياً بالمحيط الذي يعيش فيه، ولذلك مدت الإنسان بمفاهيم تعينه على التحدي عن ظواهر تبعد من حيث طبيعتها عن الإحداثيات المكانية الفيزيقية: ظواهر أخلاقية (السمو والتدني) أو اجتماعية (الرفيع والوضيع)، أو نفسية (صغير النفس وكبير القلب)** »(8).

1-2 - لرمزية المكان في الشعر الجاهلي دلالتان مختلفتان ترتبط الأولى برؤية جمعية تهيمن على أغلب مقدمات القصائد الجاهلية وتتجسد على وجه الخصوص في رمزية الطلل. أما الدلالة الثانية

فترتبط برؤية هامشية جسدتها رمزية المكان تجسيداً حسياً كما تجلت في شعر الصعاليك.

فالأطلال في الرؤية الجمعية تجسد المكان - الحلم، وحيّز الذكرى المتلاشي:

1 - **قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل**	**بسقط اللوى بين الدخول فحومل**(9)
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها	**لما نسجتها من جنوب وشمأل**
ترى بعر الأرآم في عرصاتها	**وقيعانها كأنه حب فلفل**

2 - **ألا يا دار الحي بالبردان**	**خلت حجج بعدي لهن ثمان**(10)
فلم يبق منها غير نؤي مهدم	**وغير أوار كالركّي دفان**
وغير حطوبات الولائد ذَعْذَعَتْ	**بها الريح والأمطار كلّ مكان**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

3 - **عوجوا فحيّوا لنعم دمنة الدار**	**ماذا تحيّون من نؤي وأحجار**(11)
أقوى وأقفر من نعم وغيره	**هوج الرياح بهابي التراب موار**

إن المكان في هذه الشواهد الثلاثة يجسد الأطلال التي ترمز في الرؤية الجمعية المركزية إلى التمزق والاندثار. ويكاد المكان هنا يكون صورة حسية للحظة زمنية ماضية بعد مرورها وتدميرها للعالم.

وإذا كان الماضي - حسب المفهوم الهايديغري - يعني الاستذكار(12) فإن الأطلال - بما هي رمز دال على الذكرى - تتعالق مع الزمن الماضي وترتد إليه، مما يجعل منه ملمحاً ثقافياً ذا خصائص ماضوية تنغرس عميقاً في الرؤية المركزية لتصبح واحدة من القيم

الأساسية في الشعر الجاهلي التي ترتبط ببنية التنقل والاستقرار كما هو سائد في النظام القبلي.

أما في شعر الصعاليك فقد جسد هو الآخر مجموعة من المقولات الذهنية في صور حسية ملموسة ترمز إلى رؤية كونية تختلف عن الرؤية الجمعية. ويشكل المكان ودلالته عنصراً بارزاً في هذه الصور.

يقول تأبط شراً[13]:

وقلة كسنان الرمح بارزة	ضحيانة في شهور الصيف محراق
بادرت قنتها صحبي وما كسلوا	حتى نميت إليها بعد إشراق
لا شيء في ريدها إلا نعامتها	منها هزيم ومنها قائم باق

يثير الانتباه في هذا النص معجم شعري يمثل مفتاحه الأساسي، ويتكون من حقل دلالي ذي طابع مكاني (قلة الجبل)، وزماني (الضحى والشروق) يرمز إلى قيم مجردة تدخل في علاقة تضاد مع القيم السائدة في الرؤية الجمعية المركزية. ويمكن اختزال ذلك في شكل ثنائيات تكون كالآتي:

قنة أو قلة الجبل/ السفح ← عال/ منخفض = قيّم . غير قيّم

شروق/ غروب ← ضوء/ ظلام = طهارة/ دنس

فالقلة هنا ترمز إلى حيّز مكاني يشخص قيماً فاضلة غير متداولة، يحتاج التحلي بها إلى شيء من الجهد والمشقة. وبذلك يصبح «الجبل» مكاناً للتسامي عن الأرضي، ورمزاً للارتفاع عن الساقط الدنس، والاتجاه صوب الأعلى مع ما يحمله ذلك من طهارة وصفاء. كل ذلك تشعه لفظة «إشراق» لكونها مشحونة بدلالات نفسية وروحية توحي إلى المشقة التي يعانيها كل الذي يتجه إلى الأعلى في كبد

ومعاناة قصد الحصول على إشراق روحي يمنح للمتسلق دفقة من إيمان تساعده على الارتفاع نحو القنة، أي نحو الأفضل، وتمنحه مزيداً من الزاد يكون له سنداً في سفره نحو المجهول وصولاً إلى آفاق لا تبلغها معرفة أهل المعرفة(14).

أن يسأل القوم عني أهل معرفة فلا يخبرهم عن ثابت لاق

إذا كان مكان الطلل يعد مؤشراً رمزياً على الزمن الماضي ويرتبط به، فإن ما يرمز إليه المكان في رؤية الصعاليك يختلف عن ذلك اختلافاً بيّناً. فهو مكان يرتبط بالمستقبل الذي يمر الطريق إليه عبر المعاناة والمشقة والتوتر حسب مفهوم هايدغر(15).

ويجسد نص تأبط شراً السابق الصورة النموذجية للمكان في الرؤية الهامشية التي تختلف عن صورته في الرؤية المركزية المضادة. ومما تتميز به طبيعة هذا المكان أنه معزول عن الزمن، خارج عليه، ينتفي منه فعل الزمن التدميري كما في المكان الطللي.

إن الزمن في رؤية الصعاليك زمن تاريخي يكسّر دائرة الزمن القبلي، ويخرج من مرحلة الاستذكار إلي مرحلة العرض المرتبط بالحاضر والممتد نحو المستقبل حسب السلسلة الزمنية المستمدة من مفهوم هايدغر. وهي سلسلة «تطالب المراحل الثلاث في حياة الإنسان. الغنائية والطفولة، الملحمية والشباب، والدرامية والنضج»(16). فالانتقال من الاستذكار المرتبط بالطفولة إلي التوتر المرتبط بالمستقبل في رؤية الصعاليك يعني أن الزمن في هذه الرؤية قد تحول إلى زمن سهمي يرتبط بالإنسان ولا ينفصل عنه، في حركة تجعل منه إنساناً متجهاً نحو المستقبل في سبيل تغيير العالم. وذلك لما تتميز به ذاته من نضج ورقي فكري يتجاوز مرحلة الغنائية والطفولة إلى مرحلة التوتر المقترن بالفحولة.

بيد أن الانقلاب الجذري الذي يمثله شعر الصعاليك فهو يتجلى في الانتماء إلى فضاء رحب يتجاوز الحيز المحدود الذي يحضر في الشعر المرتبط بالرؤية الجمعية ذات الحدود المكانية الضيقة، وبهذا الوعي اللامتناهي يكشف شعر الصعاليك عن تصور جديد للوحدة وللقيم ينتمي إلى الفطرة الإنسانية، لا إلى القبيلة وحيزها المكاني الضيق الذي يسير وفق بنية ذهنية محدودة الرؤى والآفاق. ويتجلى هذا التصور الجديد واضحاً في لامية العرب للشنفرى[17].

أقيموا بني أمي صدور مطيكم ... فإني إلى قوم سواكم لأميل

فقد حمّت الحاجات والكيل مُقْمرٌ ... وشدت لطيات مطايا وأرحل

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى ... وفيها لمن خاف القِلى متعزَّل

لعمرك ما بالأرض ضيق على امرئ ... سرى راغباً أو راهباً وهْو يعقل

ولي دونكم أهلون: سيد عملس ... وأرقط زهلول وعرفاء جيْأل

هم الأهل لا مستودع السر ذائع ... لديهم ولا الجاني بما جرّ يخذل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يمكن الإشارة في بداية الأمر إلى أن كل نص يتضمن كلمات - شاهدة (mots-témoins) تقوم بإدخال مفهوم القيمة على معجم شعري معيّن يكون هو المحدد لهوية النص بعد أن يتحول إلى كلمات - مفاتيح نستطيع أن ننفذ من خلالها إلى دلالة النص ومقصديته. وتدل الكلمات - الشاهدة - حسب مفهوم جورج ماطوري - على شعور ورؤية أو فكرة حية، تحدد انتماء الشخصية أو اختيارها الإيديولوجي، وذلك استناداً إلى معجم يكون سائداً في النص ومهيمناً عليه يستقيه من عصره وحياته اليومية. وهكذا ترتسم لنا - عند وقوفنا على الكلمات - الشاهدة - البنى الاجتماعية والرؤى المتعايشة داخل عصر بعينه[18].

فانطلاقاً من هذا المفهوم يمكن القول: إن خلف نص الشنفرى (لامية العرب) تتوارى رؤية شعرية ومقاصد ذاتية تحدد انتماء صاحبها وموقفه الفكري، وذلك من خلال كلمة - شاهدة تجسدها لفظة «الأرض» تلك التي تغدو بمثابة قرينة لفظية دالة تعبر عما خفي من المقاصد والدلالات.

تشكل لفظة «الأرض» في نص الشنفرى كلمة - شاهدة ترمز إلى المكان الرحب الذي يأوي إليه الشخص الكريم متنبذاً وفاراً من أذى الناس. ويقابل رحابة المكان هنا عند الشنفرى محدوديته وتناهيه هناك في بنية الشعر الذي تقيده رؤية القبيلة. فبقدر ما يمتد المكان ويتسع إلى درجة المطلق في رؤية الصعاليك، بقدر ما يضيق ويتناهى ويتقلص في مفهوم القبيلة الضيق كما تتقيد به الرؤية المركزية. ويكاد معنى القبيلة في الرؤية الجمعية يقابل معنى «الأهل والأهلون» في نص الشنفرى. فقد ألصق الشاعر صفة الأهلون بالوحوش التي اتخذها أهلاً بدلاً عن أهله من بني الإنسان. وبذلك يصبح كلاً من الذئب السريع والنمر المرقط، وأنثى الضبع المكسوة العنق بالشعر، أهلاً للشاعر بعد أن أسبغ عليها الشاعر صفات إنسانية وذلك في عملية حلول عجيبة تؤدي في النهاية إلى التطابق بين الإنسان الباحث عن براءته والوحش الذي يعيش على فطرته[19].

2-2 - وإلى جانب المكان الفيزيقي في الشعر الجاهلي يحضر أيضاً الجسد بكثافة باعتباره مكاناً لمجموعة من القيم المجردة والمفاهيم العقلية، التي يرمز إليها من خلال صور حسية ملموسة. سواء أتعلق الأمر بالرؤية الجمعية أم بنقيضها المتمثل في الرؤية الهامشية ذات البعد الفطري والإنساني كما تجسدت في شعر الصعاليك.

ففي رؤية الصعاليك تشكل الذات الفردية موضوعاً شعرياً، مما يجعل منه قيمة مهيمنة في شعر الصعاليك، حيث تحضر في صورة

معجم شعري يتضمن حقله الدلالي كل المعاني والصفات التي لها علاقة بالجسد - النحيل الذي يمثل عاملاً مساعداً للقيام بوظيفة خلقية تتجلى في قيمتي الهرب والفرار اللذين كانا يعتبران مصدراً للاعتزاز والفخر في هذه الرؤية، بخلاف الرؤية الجمعية التي ترى فيهما مصدراً للذل والعار. وهكذا تصبح النجاة أو الهرب في شعر الصعاليك فضيلة خلقية يكون مصدرها الجسد - العصب السريع الحركة.

يقول تأبط شراً مشيراً إلى ملامح هذا الجسد[20]:

إنّي إذا خُلّةٌ ضَنّتْ بنَائِلِها ... وأمْسَكَتْ بضَعِيفِ الوَصْلِ أحذاقِ

نَجَوْتُ مِنْهَا نَجائي من بَجيلةَ إذْ ... ألْقَيْتُ لَيْلةَ خَبْتِ الرَّهْطِ أرْواقِي

لَيْلةَ صَاحُوا وأغْروا بي سِراعَهُمُ ... بِالعَيْكَتَيْنِ لدَى مَعْدَى ابنِ بَرّاقِ

كَأنّمَا حَثْحَثُوا حُصّاً قَوَادِمُهُ ... أوْ أمَّ خِشْفٍ بِذي شَثٍّ وطُبّاقِ

لا شيءَ أسرعُ منّي ليس ذا عُذَرٍ ... وذَا جَنَاحٍ بِجَنْبِ الرَّيْدِ خَفّاقِ

حتّى نَجَوْتُ ولَمّا يَنْزَعُوا سَلَبِي ... بِوالِهٍ من قَبِيضِ الشَّدِّ غَيْداقِ

يشدد هذا النص على بطل جديد، ميزته الهزال جسداً والخفة حركة. وهما قيمتان اثنتان تمثلان عاملاً مساعداً على الفرار والهجرة، بعيداً عن مكان الجماعة وقيمها، ويقف التأكيد على هاتين القيمتين الجديدتين نقيضاً لقيم الحرب المألوفة في النظام القبلي، حيث يكون الثبات على الشدائد والملمّات وعدم الفرار مصدراً للاعتزاز والفخر.

ولقد تولدت عن فضيلة النجاة والفرار في رؤية الصعاليك موضوعة الجسد التي كانت تركز على بعض الصفات التي من شأنها أن تجعل منه جسداً ذا قيمة مثلى. وكل الشعراء الذين ينتمون إلى طبقة الصعاليك كانوا يركزون على هذا النوع من الجسد.

فعنه يقول عروة:

أتهزأ مني أن سَمِنْتُ وأن ترى بوجهي شحوب الحقّ والحقُّ جاهد

أقسّم جسمي في جسوم كثيرة وجسمك موفور وزادك واحد

وعنه يقول تأبط شراً:

عاري الظَّنَابيب ممتدٌّ نواشره مدلاج أدهم واهي الماء غسّاق

حمّال ألوية شهّاد أندية قوّال محكمة جوّاب آفاق

إنَّ ما يتميز به الجسد في رؤية الصعاليك هو الضمور والدقة، حتى يكاد يقترب من صفات الجن كما في التصور الجاهلي للعرب، حيث تتسم الجن بخصائص منها: الضمور والحركة والذكاء والفعل والتأثير.

إن هذه الخصائص هي ما يجعل من هذا الجسد أداة للأفعال ووسيلة لابتكار القيم والأفكار. ولعل هذا ما دفع بشعراء الصعاليك للربط بين هذه الخصائص والجسد - المذكر الذي يرمز في رؤية الصعاليك إلى الحركة والفعل. وبذلك يتضمن رمز الجسد - المذكر في هذه الرؤية دلالات متعددة يتناسل بعضها من بعض في توالد مطّرد وصولاً إلى الفكرة المولّد عند الصعاليك، تلك التي تتجلى في البحث عن الأفضل والتسامي عن الأرضي والاتجاه صوب الأعلى والمستقبل، كل ذلك يمكن استنتاجه عن طريق التداعي الذي يتم فيه الانتقال من معنى إلى لازمه يكون على هذا النحو:

الجسد - المذكر ← الحركة ← الأعلى ← الزمن المستقبل

أما صفات الجسد في الرؤية الجمعية فهي تحيل على الجسد المؤنث الذي يتميز بصفة الخصوبة والولادة. إنه جسد خصب، غني وولود. وبذلك يكون مناقضاً للجسد - المذكر.

فعن هذا الجسد يقول امرؤ القيس في معلقته[21]:

مهَفْهَفَةٌ بيْضَاءُ غيرُ مُفَاضَةٍ … تَرائبُها مصْقولةٌ كالسَّجَنْجَلِ
كبِكْرِ مقانَاةِ البَياضِ بصُفْرَةٍ … غَذَاها نَميرُ الماءِ غيْرِ المُحَلَّلِ
تصدُّ وتُبدي عن أسيلٍ وتَتَّقي … بنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ
وجيدٍ كَجيدِ الرِّئْمِ ليس بفاحشٍ … إذا هي نصَّتْهُ ولا بمُعَطَّلِ
وفرعٍ يُغَشِّي المتْنَ أسودَ فاحمٍ … أثيثٍ كقِنْوِ النَّخلةِ المُتَعَثْكِلِ
غدائرُهُ مستشزراتٌ إلى العُلاَ … تضلُّ المدارَى في مثنًى ومُرسَلِ
وكشْحٍ لطيفٍ كالجَديلِ مُخَصَّرٍ … وساقٍ كأنْبُوبِ السَّقيِ المُذَلَّلِ
وتَعْطُو برَخْصٍ غيرِ شثْنٍ كأنَّه … أساريعُ ظَبْيٍ أو مَسَاويكُ إسْحِلِ
تضيءُ الظَّلامَ بالعِشاءِ كأنَّها … منَارةُ مُمْسَى راهبٍ متبتِّلِ
وتُضْحي فَتيتُ المِسْكِ فوقَ فراشها … نئومُ الضُّحى لم تَنْتَطِقْ عنْ تَفَضُّلِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ففي هذه الأبيات النموذجية من معلقة امرئ القيس ترتسم معالم الجسد - الحلم في الرؤية الجمعية. ومن صفاته الخصوبة والاستقرار. وهاتان صفتان لا يستمتع بهما إلا كل مقيم وذو نعمة مشبع ومرتاح. خصوبة نحسها في ريش النعام والغدائر المستشرزات إلى العلا، واستقرار يرمز إليه بالبيض المكنون وبالمرأة نؤوم الضحى.

أما عن وظيفة هذا الجسد، فيقول الأعشى:

صفْرُ الوشَاحِ، وملْءُ الدِّرْعِ، بهْكَنَةٌ … إذَا تأتّى، يكادُ الخَصْرُ ينخَزِلُ
نعْمَ الضَّجيعُ، غَدَاةَ الدَّجْنِ يَصْرَعُها … للَذَّةِ المرْءِ، لا جَافٍ، ولا تَفِلُ
هِركَولةٌ، فُنُقٌ، دُرْمٌ مَرافِقُهَا … كأنَّ أخْمَصَهَا بالشَّوكِ مُنْتَعِلُ
إذَا تَقُومُ يضُوعُ المِسْكُ أصورةً … والزَّنبقُ الوَرْدُ، من أردانِها، شَمِلُ

ما روْضَةٌ، من رياضِ الحَزْنِ، مُعْشِبَةٌ   خَضْراءُ، جادَ عَلَيْها مُسْبِلٌ، هطلُ
يُضاحِكُ الشمسَ، منْها كَوكَبٌ شَرِقٌ   مؤزَّرٌ، بِعَميم النَّبْتِ، مُكْتَهِلُ
يَوْماً، بأطْيَبَ مِنْهَا، نشْرَ رائِحةٍ   ولا بأحْسَنَ مِنْهَا، إذْ دَنَا الأُصُلُ

إن وظيفة هذا الجسد - كما توضحها الأبيات - تتجلى في الاستمتاع والخصوبة وإنتاج الأجساد. وهذا ما جعل رمز هذا الجسد مقترناً بصفة المؤنث بعد أن اكتسى صفة نموذجية جعلت منه جسداً - حلماً بالنسبة لبدو مرتحلين في صحراء جافة عقيم، وبذلك تكون هذه الصورة النموذجية مشحونة بظلال من المعاني تتداعى تترى، ويتفجر بعضها من بعض على هذا النحو:

الجسد - المؤنث ← الجسد - الحلم ← الطبيعة ← الخصب ← القعود ← النعيم

وبما أن هذا النعيم يرتبط ببنية اجتماعية وبنظام قبلي لا يعرف الثبات إذ كان في تنقل مستمر بحثاً عن عناصر الاستقرار - فإن لحظته الزمنية قد ظلت هي الأخرى خاضعة للتنقل والنسخ تبعاً لنظامها الاجتماعي الذي تتحكم فيه بنية التنقل والاستقرار. وهذا ما يفسر ارتباط هذه اللحظة بالزمن الماضي وبحيِّز الذكرى المتلاشي.

الهوامش

1) La structure du texte aristique, Youri Lotman, p. 44.

3) نفسه، ص: 38.

3) نفسه، ص: 36.

4) نظرية اللغة الأدبية، خوسيه ماريا، ترجمة حامد أبو أحمد، ص: 85.

5) النص بناؤه ووظائفه، فان ديجك، العرب والفكر العالمي، ع 5، س 1989، ص: 76.

6) المكان ودلالاته، سيزا قاسم عيون المقالات، ع 8، س 1987، ص: 60 نقلاً عن Psychologie de l'espace, Paris 1972, p.p. 41-42.

7) La structure du texte artistique, Lotman, p. 311.

8) المكان ودلالاته، عيون المقالات، ص: 59.

9) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل، ص: 8.

10) المفضليات، تحقيق محمد شاكر وعبدالسلام هارون، ص: 258.

11) جمهرة أشعار العرب، ص: 183.

12) مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، عالم المعرفة، ع 10، س 1987، ص: 387.

13) المفضليات، ص: 28 وما بعد.

14) الرؤى المقنعة، كمال أبو ديب، الهيئة المصرية، 1986م، ص: 578.

15) مفاهيم نقدية، ص: 387.

16) نفسه، ص: 387.

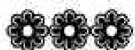
17) شرح لامية العرب للعبكري، تحقيق محمد خير الحلواني، دار الآفاق.

18) منهج المعجمية، جورج ماطوري، ترجمة عبدالعلي الودغيري. منشورات كلية الآداب، الرباط، ص: 130 وما بعدها.

19) شعر الحقيقة محيي الدين صبحي، ص: 21 وما بعدها.

20) المفضليات، القصيدة الأولى.

21) ديوان امرئ القيس، ص: 15 وما بعدها.



لبنان
الأديب
العدد رقم 3
1 مارس 1955



شاعران معاصران ابراهيم طوقان وأبو القاسم الشابي

للدكتور عمر فروخ — ٢٦٠ صفحة — حجم كبير — منشورات المكتبة العلمية ومطبعتها ببيروت

هذان شاعران جمعت بينهما المصادفة او شيء شبيه بها في كتاب واحد . حقا انهما شاعران عاشا في عصر واحد ولكن الشعر والمعاصرة صفتان تنبسطان على غيرهما من عشرات الناس ، وما ادرى حكمة وراء اجتماعهما — دون سواهما — في صعيد ، الا ان يكون ما قيل عنهما في هذا الكتاب مادة صالحة للمقارنة بين متباعدين ، روحا وفنا . فابراهيم طوقان تلميذ للشعراء العباسيين فهو من مدرسة تميل الى التجويد وحسن البيان والتنظيم والاهتمام بالموسيقى وتتمتع بروح كلاسيكية عميقة ؛ وهو شاعر يرى نفسه من خلال المجتمع الذي يعيش فيه ، ويفهم آلامه فهما واضحا ، وترده طبيعته الصافية الى حد التنبوء بما يخبا في الغيب لوطنه . والشابي تلميذ للمدرسة الرومانطيقية الحديثة فهو ثائر متمرد عاطفي الى درجة الاسفاف يرى المجتمع كله من خلال ذاته القلقة المحطمة الملتاعة ، والشعر عنده فيض تلقائي لعواطف ملتهبة — كما عرفه الشاعر الانجليزي وردسورث — ولكن شعر الشابي أقوى دليل على قصور هذا التعريف ، فان العواطف الملتهبة التي تنسكب في فيض تلقائي تجعل من الفن احيانا صيحات باكية منحلة مريضة . ومجمل القول في الشاعرين ان ابراهيم يثور فيرغي او يسخر وان الشابي يثور فيتواجد او يبكي .

وقد كان اجتماع الشاعرين في هذا الكتاب كفيلا بهذه المقارنة بين شاعرين متباعدين ، لو كان هنالك تكافؤ في دراستهما ؛ فبينا يعرض المؤلف حياة ابراهيم طوقان بدقة علمية محمودة مستعينا برسائل ابراهيم وغيرها من الوثائق والشواهد ، مهيئا بذلك مادة طيبة لمعرفة نفسية الشاعر ، وأثرها في شعره — اذا به اختار في دراسة الشابي جانب الموضوعات الشعرية من غزل ووصف ورثاء ، فبقي الشابي بعد هذه الدراسة مجهولا كما كان قبلها . ان ذلك الوصف الدقيق لتقلب الحياة والبيئات المختلفة بابراهيم قد جعل الجزء المخصص لدراسة الشابي يبدو الى جانبه هزيلا سطحيا قليل الفائدة .

والحق ان المؤلف قد اعتذر عن عدم التكافوء في جانبي دراسته ولكن ليس هناك من سبب معقول يحمله على التورط في دراسة الشابي على هذا النحو ، مع علمه بقلة المواد التي يستطيع الافادة منها في دراسته . ذلك ان الدكتور فروخ كان على احسن احواله اطمئنانا حين امسك بقلم المؤرخ الذي يستطيع ان يلم الشواهد ويرتبها ويخرج منها دراسة متسلسلة ، اما حين تناول قلم الناقد في بعض فصوله عن ابراهيم وفي أكثر فصوله عن الشابي فان الارض لم تكن صلبة تحت قدميه ، ولذلك اقتضب احكاما وافتعل اخرى وتهرب من ابداء رايه في بعض الاحايين .

ففي الفصل الذي عقده للكلام عن خصائص شعر ابراهيم (٧٠ — ٨٢) يفتش القارىء عن تلك الخصائص فيقع على تعميمات وتحويمات لا تقرب شعر ابراهيم ولا تدل على حقيقة روحه . تأمل مثلا تعليق المؤلف على ذلك الشعر بقوله « وهنالك تفاوت لغوي في شعر ابراهيم » ثم تعليله ذلك التفاوت بانه تابع للتفاوت في خصائصه المعنوية . وهذا القول — على غموضه — قد يصدق على ابراهيم كما يصدق على غيره ولكنه يعجز عن ان يعلل حقيقة تلك الظاهرة في شعره . وتفسيرها — فيما ارى — ان ابراهيم كان يتعمد ادخال المالوف الصحيح من اللغة الدارجة في شعره ، واذا قرات قصيدته في الزعماء (انتم المخلصون للوطنية) ، وسائر قصائده الساخرة ، فضلا عن قصائده المجونية ، وجدت كثيرا من تعبيراتها مستمدا من اللهجة الفلسطينية الدارجة، —تعمدا لا عفوا— . غير ان مقاييس الدكتور عمر فروخ المتشبثة بمقاييس الاصمعي وابن الاعرابي لا تسمح له ان يرى هذه المحاولة على حقيقتها ، وهي محاولة مفتاحها راي ابراهيم نفسه في ان خير الشعر ما كان قريب الصورة من النثر .

وبسبب هذه المقاييس التي تجعل من المؤلف احد « المتبررين النساك » في حرم اللغة تجده يقدم رثاء ابراهيم للمرحوم الملك فيصل على كثير من قصائده ، مع ان رثاءه لفيصل يلحقه بازيال ابن المشيراني وابن منير والعرقلة الدمشقي وسائر مقلدي الديباجة البحترية . ولكن اين قصيدة « الثلاثاء الحمراء » واخوات لها عزيزات ؟

ومن جراء هذه المقاييس ايضا نرى الدكتور يتردى في هوة لا يعرف مداها حين يجري وراء احكامه المتسرعة في دراسة الشابي كان يقول : « فالشابي شاعرا خير من جبران بلا ريب ولعله في قصائده المختارة يتقدم ايضا على ابي ماضي اما نعيمة فلا اعلم اذا كان شاعرا ، هذا مع العلم باننا نوازن هنا بين شاعر ما وافت سنه على النضج وبين شعراء استنفدوا نضجهم كله في اشعارهم » . ان شاعرية جبران تخفق في كل كلمة كتبها لا في قصيدتين او ثلاث

من المنظوم . واي ناقد منصف يرضى ان يعد الشابي تلميذا صغيرا لشاعر كابي ماضي ؛ واما نعيمة فاحسبه شاعرا في ديوان « همس الجفون » . ولعل حضرات القراء يعلمون من ذلك اكثر مما اعلمه ويعلمه الدكتور المؤلف .

ويقول الدكتور عمر ان الشابي اكتسب من الادب المهجري ضعفا في التركيب . ولكن لم يكن هذا الضعف اكتسابا بالتأثر ؟ لقد قرأ الشابي ابا العلاء المعري فلم لم يكتسب قوة في تعبيره وتراكيبه ؟ اكبر الظن ان هذا حكم متسرع ، فالشابي شاعر رومانطيقي موغل في رومانطيقيته، ومن كان كذلك فان ثورته على الشكل والسلامة اللغوية تشبه ثورته على المعايير الاجتماعية قوة وتمردا ، واذا كان الشابي مخلصا لروحه الرومانطيقية فهو — ولا بد — قليل الاحتفال بشئون اللغة ، مثله في ذلك مثل جبران ، ابتداء لا اكتسابا .

وجاء في صفحة ١٦٧ من الكتاب « واذا نحن درسنا شعر الشعراء الذين يطلق عليهم في اللغات الاجنبية اسم (رومانتيكيين) ادركنا انهم اشبه ما يكونون بشعرائنا المحدثين في العصر العباسي بالاضافة الى الشعراء الجاهليين — ان الشعراء الرومانتيكيين تركوا المجرى المألوف في الشعر القديم كما فارق الشعراء المحدثون في العصر العباسي عمود الشعر الجاهلي » — من الذي يقول هذا الكلام ؟ اهو الدكتور فروخ ام الاديب مصطفى رجب الذي جرى النقل عن مقالاته في هذه الصفحة ؟ اترى الدكتور فروخ يؤمن بهذا القول ان كان قد نقله ؟ انا استبعد هذا وارى انه نقله ولم يمحصه : شعراء العصر العباسي كلهم رومانطيقيون ؟ وكلهم فارق عمود الشعر الذي تكونت صورته في اذهان النقاد اثناء العصر العباسي ؛ (ما هكذا تورد يا سعد الابل !)

كم كنت احب ان يتانى الدكتور هنا في تحديد مفهومه للرومانطيقية ، كما كنت احب ان يتانى في تناول غير ذلك من القضايا كتقريره ان الشابي احب بعد زواجه حبيبة عاجلتها المنية بعيد عن قصير من ابتداء الحب ، فهذا القول استنتاج محض حاول الاستاذ ابو القاسم ان يمنحه قوة مستشهدا عليه من غزل الشابي لا من واقع حياته. والمسالة لا تعدو دور الظن ولكن الدكتور اخذها دون تردد واسس عليها جانبا من دراسته ولو قلنا ان الشابي لم يحب امراة معينة لم نبعد عن الصواب فان اكثر الشعراء الرومانطيقيين يخلقون لانفسهم صورة امراة يعشقونها — امراة تعيش كحوريات الغاب في جوانب الطبيعة لانهم لا يجدون تحقيق احلامهم في امراة من لحم ودم ، وانا اعتقد ان الاستاذ المؤلف حين تصور هذا الحب جسديا — بعد زواج الشابي — استباح لنفسه ان يسمي غزل الشابي « مجونا » . ولا شك ان الدكتور ادرى بالمدلول اللغوي لهذه اللفظة ولكن : اليس مما يوقع القارىء في اضطراب ان تطلق لفظة المجون على الادب المكشوف الذي انتجه ابراهيم ثم تطلق على غزل الشابي لامتلائه بالحرارة وحدة العاطفة ؟

والدكتور فروخ يستطيع ان يقول في دراسته : هذه اروع قصيدة لابراهيم وتلك اجمل قصيدة للشابي ثم يحدر القصيدة على المسامع كالسيل دون ان يتوقف ليقول للقراء لم كانت هذه اجمل قصيدة ولم كانت تلك اروع القصائد . وهو كذلك قادر على ان ينسق القصائد تحت موضوعات مختلفة ولك ان تبني لنفسك من هذا التنسيق ما تشاء من تصورات . وقد بين هذا في المقدمة بقوله : « اما انا في هذا الكتاب فعارض لا موازن » . ونحن لا نتطلب موازنة بين الشاعرين ولكنا نتطلب من وراء هذا العرض نقدا . واظن الدكتور يعرف ان كثيرين من القراء لم يعودوا يطيقون ان يقال لهم : هذه اروع قصيدة للشابي دون ان يعرفوا مقياسا نقديا واحدا لصاحب هذا القول . وبعض القراء لا يهمهم كثيرا ان يقال لهم : « على ان شعر الشابي متفاوت جدا فيه الضعيف الركيك وفيه القوي المتين ثم فيه المعاني المعادة المكرورة وفيه المعاني التي تنعم بقسط وافر من الابتكار » . فان هذا الكلام يشبه احاديث العرافات والطوارق بالحصى : اين هو التفاوت ؟ اين القوة والمتانة ؟ اين المعاني التي تنعم بقسط وافر من الابتكار والتي حرمت هذه النعمة الجليلة ؟ .

فان تغاضينا عن طريقة الدكتور في معالجة المفاهيم الادبية رأينا — انصافا للحقيقة — انه هيأ في هذا الكتاب مادة جميلة متقنة لمن يحبون ابراهيم ويرغبون في التعرف اليه ، واطلعهم على كثير من دقائق حياته في حبه وبغضه ومرضه وتفاؤله وقوة شخصيته امام الادواء والمصائب . صحيح ان جانبا من حياة ابراهيم لا يستطيع القلم ان يمسه الا برفق ولكن الدكتور عمر اوضح كل ما كان قابلا للتوضيح . ولا يغضب الدكتور بعد ذلك اذا قلنا له انه اكتفى في اغلب الاحيان برسائل ابراهيم اليه ولم يهتم بجمع رسائل اخرى ممن قد يملكونها اي انه لم يسأل المصادر الاحياء — على حد تعبيره — وقد لاحظت ان رسائل ابراهيم اليه موغلة في « امور الحياة اليومية » بحيث تكاد لا تظهر فيها شخصية ابراهيم المتفنن ونظراته في الناس والحياة والفن . اترى هذا من طبيعة المرسل او من طبيعة الذي ارسلت اليه تلك الرسائل ؟ تلك مسألة كانت تتضح لو عرفنا شيئا من رسائل ابراهيم الى سائر اصدقائه . وعلى هذه الهفوات فما يزال ذلك الحديث التاريخي الدقيق خير ما ضمته صفحات « شاعران معاصران » .

احسان عباس
كلية الخرطوم الجامعية

رأس الشليلة

ليوسف العاني — مسرحيات شعبية — ٩٤ صفحة — منشورات الثقافة الجديدة ببغداد

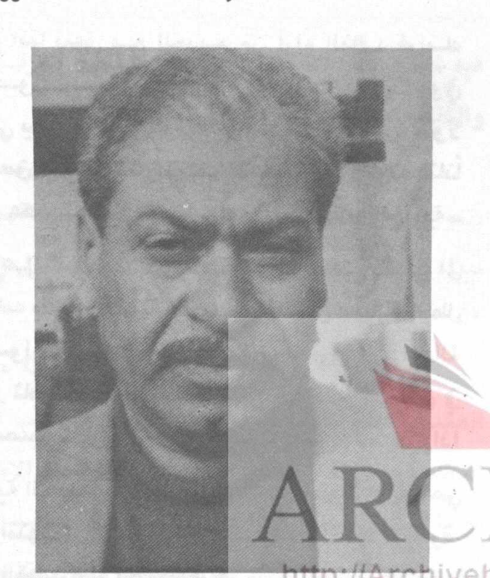
ثمة قول مشهور ما فتىء التاريخ يؤكد صحته :

العراق
الأقلام
العدد رقم 11-12
1 ديسمبر 1988

شخصية البطل في القصة العراقية القصيرة

إلى عبد القادر حسن امين، رائد النقد القصصي في العراق.

د. شجاع العاني



يـواجه النـاقد او البـاحث في مـوضـوع البطل او الشخصية في القصة القصيرة مشكلات عديدة، ذلك لأنه يجد نفسه مفتقراً الى الدراسات النقدية النظرية والتطبيقيـة في النقد العالمي والنقد العربي، التي تعينه على اقتحام مثل هذا الموضوع، والخروج بنتائج واضحة فيـه، على العكس من الشخصيـة او البطل في الروايـة، الذي يمتلك رصيـداً من الدراسات النقدية الاكاديمية وغير الاكـاديمية، ممـا جعل الدراسات الأكاديمية في النقد الادبي العربي الحديث تتجه وتقتصر على الرواية[1]، دون القصة القصيرة[2]. وعلى الرغم من ان معظم الدراسات التي تناولت البطل او الشخصية في الرواية العراقية والعربيـة، لاتسعف البـاحث بـان تزوده بإطار نظري واضـح ـ لكونها تعمد الى تجـزئة العنـاصر المكونة للنص الادبي وعزلها عن بعضها ـ فإن البـاحث او الدارس لهذا الموضوع في الرواية، لايجد الصعوبة نفسها التي يجدها الناقد او الدارس له في القصة القصيرة بسبب ان الرواية ـ التي تعد الفن الاساس في النثر الحديث ـ هي فن اجتماعي، ليس من الصعب على الباحث فيه ـ اذا مـا كان منهجه اجتماعياً او سوسيولوجياً ـ ان يتبين الوشائج التي تشد بنية البطل او الرواية إلى بنية إجتماعية موازية لها، في مرحلة من مراحل تاريخ المجتمع المعني بدراسة الرواية فيه.

على ان الدارس ما إن ينتقل من الرواية الى القصـة القصيرة، سرعان ما يجـد نفسه امـا مشكلات وتسـاؤلات عديدة، تقف في طريق المنهج الاجتماعي او السوسيولوجي المذكور، حـين يجد ان بعض النقاد يقـررون ان القصـة القصيرة «تبقى بحكم طبيعتها الثابتة بعيدة عن الجماعة ورومانتيكية، وفردية، ومتابية»[3] واذا مـاتجاوزنـا مسألة فردية القصة القصيرة الى البطل فيها، وجدنا هؤلاء النقاد ينفون عن السرد الحديث، رواية كان ام قصة قصيرة فكرة البطل والبطولة، مشيرين الى «ان القصة القصيرة لم يحدث ان كان لها بطل قط، وانما لها بـدلاً من ذلك «مجموعـة من الناس المغمورين».. هذه الجماعة المغمورة تغير شخصيتها من كاتب الى كاتب، ومن جيل الى جيل، فقد تكون الموظفين العموميين عنـد جـوجـول او الخـدم عنـد تـرجنيف، او العاهرات عند موباسان، او الاطباء والمدرسين عند تشيكوف او الريفيين عند شيروود اندرسون، وهي دائماً تبحث عن مخرج»[4].

واذا ما تركنا آراء النقاد هؤلاء، الى المدارس او المناهج النقدية الاكثر حداثة، وجدنا الأمر اشد صعوبة؛ فالمذاهب النقدية الحديثة كالشكلانية والبنيوية، لاتعد الشخصيات في العمل القصصي ذواتاً او كيانات سيكولوجية، بل مجرد ممثلين لهم وظائف محـددة في البنية السـردية، وقـد حدد فـلاديمير بـروب في «مورفـولوجية الخـرافـة» عـدد هـذه الشخصيات ووظائفها التي تـؤديها في الحكـاية الروسيـة

العجيبة[5]، وتابعة في ذلك الناقد البنيوي جر يماس، الذي اختزل الشخصيات السبع الى ست شخصيات وضعها في ثلاثة متقابلات [6] هي: فاعل ـ مفعول به + مرسل ـ مرسل اليه + مساعد ـ عائق

ولا يمكن الافادة من هذا المنهج في دراسة البطل او البطولة، إلا في حدود معينة، كما ان الرواية اكثر استجابة له من القصة القصيرة، التي تفتقر في حالات كثيرة ـ بل في كل الحالات ـ الى العديد من هذه الادوار.

ومع اننا نتفق مع العديد من آراء الناقد فرانك اوكونور، حول البطل والبطولة في السرد الحديث، وفي الفروق التي يضعها بين الرواية والقصة القصيرة ـ ولا سيما ما يخص فردية القاص في القصة القصيرة وكونه فناناً مأزوماً، على عكس اجتماعية وشمولية الفنان كاتب الرواية ـ فاننا ناخذ على الناقد لا تاريخية منهجه، التي تفضي الى تعميم احكامه بصدد القصة القصيرة، ذلك ان مسالة البطل والبطولة سواء في الرواية أم القصة القصيرة، هي مسالة متحركة غير ثابتة، تخضع شانها شان العناصر الاخرى في البنية القصصية التاريخية التي تنشأ فيها هذه البنية، واذا كانت الرواية الحديثة، على عكس القصص الديني والملحمي القديم ـ قد انتهت الى اللابطولة، ولاسيما في مراحلها الاخيرة، فان القصة القصيرة لم تكن تفتقر الى البطل دائماً، كما يشير الناقد؛ ومن الملاحظ ان آراء الناقد تنطبق على القصة القصيرة الحديثه حسب. وان البطولة والرؤية والمنظور في العمل السردي القصير يخضع كما اشرنا للوضع الاجتماعي والتاريخي الذي ينشأ فيه العمل، ويمكن ان نلاحظ بهذا الصدد ان كاتب القصة القصيرة، يصبح فناناً اجتماعياً في المراحل التي يشهد فيه مجتمعه انعطافات كبيرة. ويكون على وشك التغيير، مما يؤدي الى اندماج الفنان ـ الفرد المأزوم. في الكلية الجوهرية للأمة، ويتحول هذا الكاتب الى فنان مأزوم، ويصير الى الفردية، عندما يعيش هذا المجتمع ازمة شاملة وحادة وينسلخ الفرد الكاتب عن الأمة، بحيث لاتعود القوانين أو الاعراف أو التقاليد أو الاديان التي تحكم فيها، هاجساً مهماً من هواجس الكاتب.

ونحن لانفترض هذا الراي افتراضاً ولا نطلقه جزافاً؛ بل لقد توصلنا اليه بعد استقراء ومعاينة، لا للبطل والبطولة في القصة العراقية حسب وانما للقصة العربية القصيرة، ولبنية هذه القصة بكل عناصرها المكونه لها، والعلاقات التي تقيمها هذه العناصر فيما بينها، وفي مختلف المراحل التاريخية.

وازاء التساؤلات التي طرحناها حتى الآن، والصعوبات التي اشرنا اليها، وتلك التي ستثار خلال هذا البحث، نجد في المنهج السوسيولوجي اطاراً نظرياً ملائماً لدراسة شخصية البطل في القصة العراقية القصيرة، وهو المنهج الذي يقوم على دراسة النص الأدبي في علاقته بالمجتمع وبالطبقة الاجتماعية التي ينتمي اليها الكاتب، وبرؤية هذه الطبقة للعالم، وان كان التحليل السوسيولوجي لا يستنفذ كل جوانب العمل الفني واحياناً لا يتوصل حتى الى ملامسته. ان هذا التحليل ما هو إلا خطوة اولى لابد منها للوصول الى العمل الفني، والشيء الأساسي هو العثور على الطريق التي من خلالها عبر الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه عبر الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الأدبي او الفني الذي نحن بصدد دراسته»[7] كما يقول لوسيان غولدمان.

يعد البطل من اكثر العناصر او الوحدات أهمية في بناء القصة، ذلك ان «الشخصية البشرية هي الموضوع المركزي والمهم مبدئياً للفن، وحتى في الحكاية، حيث يعتبر الموضوع الصفة الاستيتيكية الاساسية، فان الصياغة النهائية للصنف الأدبي ترتبط بصياغة البطل»[8]، ولكن، بالرغم من ذلك فان هذا العنصر في البنية القصصية، لا تكتمل دراسته إلا بدراسة الوحدات والعناصر المركزية الأخرى في هذه البنية، كما ان دراسة هذه البنية ككل لايتحقق إلا بدراسة الجوانب الفكرية والجمالية والببوغرافية فيها، بالرغم من ان الجانب الاخير، من الصعوبة بمكان التوفر على دراسته. بسبب العدد الكبير من القصاصين ومن القصص التي تجري الاشارة اليها في هذا البحث.

وبغية استكمال التحليل السوسيولوجي للبطل وصورته في القصة العراقية القصيرة، ينبغي الانطلاق من السؤال التالي وهو من هو الكاتب، والى اي طبقة اجتماعية ينتمي، وما هي الطبقات الاجتماعية التي يخاطبها ويتوجه الى وجداناتها؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد نشات القصة العراقية في مرحلة حديثة نسبياً، تحت تاثير التيارات الفكرية والثقافية التي بدات تطرق ابواب المجتمع العراقي منذ نهاية القرن التاسع عشر تلك التيارات التي عملت الصحافة والادب التركيان على تعريف العراقيين بها، كما اسهمت الصحافة المصرية التي كانت تصل الى القطر، في بدايات القرن العشرين في ايصال هذه الثقافات الى المجتمع العراقي. وغالباً ما يشار الى انقلاب الدستوري في الدولة العثمانية عام ١٩٠٨ م على انه بداية النهضة او اليقظة الفكرية الحديثة في المجتمع العراقي، ويستشهد مؤرخو الادب الذين يجعلون من هذا التاريخ بداية للنهضة الفكرية الحديثة، بالنشاط الثقافي الواسع الذي اعقب اعلان الدستور العثماني[9]، ولكنهم يتجاهلون العوامل او العامل الرئيس وغير المباشر في هذه النهضة، وهو نهوض طبقة تجارية جديدة في المجتمع العراقي، هي التي تصدت لقيادة الحركة او النهضة الثقافية الحديثة في هذا المجتمع. وقد كان لدخول الراسمال الاوربي الى العراق والخليج العربي منذ القرن السابع، وتفتيت الملكيات الاقطاعية الكبيرة الذي اعقب الاحتلال العسكري الثالث للعراق، فضلاً عن اصلاحات مدحت باشا ـ كان لكل ذلك اثره في قيام هذه الطبقة الجديدة التي استطاعت ان تقيم شكلاً تنظيمية ذات صفة طبقية واضحة، وان تؤدي دوراً ملموساً في الحركة الدستورية التي قادت الى اعلان الدستور العثماني عام ١٩٠٨، التي اطاحت بالسلطان عبد الحميد، وان تسهم بقسط وافر في الثورة العربية ابان الحرب الأولى، وان تنبري لقيادة ثورة «العشرين» الوطنية، وصياغة اهدافها العامة. وان تنشط في الدعوة الى التعليم والتصنيع والى تحرير المراة [10].

لقد ادى هذا النشاط الى خلق طبقة من القراء، كما ادى الى نشوء الطباعة والصحافة، وقد تضافر كل ذلك، مع المؤثرات الثقافية والفكرية الغربية الحديثة ليسهم في نشوء اجناس واشكال ادبية جديدة، لم يكن يعرفها الادب العربي القديم. كالقصة والمقالة و المسرحية، وان كانت بعض هذه الاجناس غير مقطوعة الصلة بالتراث العربي القديم، ولاسيما بفن «المقامة». وينتمي القاص والكاتب العراقي الى الشرائح المثقفة والفقيره من هذه الطبقة، التي حملت لواء الدعوة الى التجديد في الادب العربي، وخلق اشكال واجناس ادبية جديدة ، شبيهة بتلك الاشكال والاجناس التي عرفها ادب الغرب[11]. وكان من الطبيعي ان يتوجه الكاتب في هذه المرحلة الى جماهير القراء من هذه الطبقة، في مجتمع ترتفع فيه نسبة الامية ارتفاعاً عالياً، وتقتصر معرفة القراءة والكتابة على ابناء هذه الطبقة نفسها.

من جهة اخرى فإن طبقة العمال، هي الاخرى، قد بدات تتكون حول الصناعة النفطية وفي مشاريع سكك الحديد وفي ميناء البصرة، الذي قاد عماله اول اضراب عمالي في العراق عام ١٩١٨م. [12]

لقد تزامن ظهور القصة العراقية الحديثة مع ثورة العشرين الوطنية، ولقد وجد القاص والكاتب العراقي آنذاك، في وضع فرض عليه الاندماج في المؤسسة الاجتماعية، مولياً هذه المؤسسة ومشاغلها اهتمامه الاول، ناسياً في خضم ذلك همومه الذاتية ، ولم تكن الكتابة آنذاك لتنفصل عن اشكال الكفاح والنضال من اجل الاستقلال والتغيير الاجتماعي، بل ان بعض القصاصين والكتاب، مثل محمود السيد، الذي يعد رائد القصة في العراق. والكاتب حسين الرحال كانوا في طليعة من اقدموا على تكوين تجمعات سياسية وطنية، وانشاء صحافة وطنية تتولى نشر الافكار والقيم الجديدة بين القراء، وكان لهم ما ارادوا حين صدرت اول جريدة عراقية تهتم بقضايا الفكر والمجتمع عام ١٩٢٤م، فاتحة بذلك باباً جديداً[13] وتلك هي صحيفة «الصحيفة».

لقد وجد القاص نفسه، ازاء عقد غير مكتوب بينه وبين المجتمع، او امام ما اسماه بعض النقاد بـ«الوظيفية»، كاول مقوم من مقومات استراتيجية الكتابة، وهي لا تكاد تميز او تسمح إلا بفروق ضئيلة من حيث خصائص التعبير بين المواضيع والاغراض والانواع»[14]. وباستثناء بعض

المحاولات القصصية في الثلاثينات، فقد استمر هذا الوضع طوال الاربعينات وحتى مرحلة الحداثة في القصة العراقية التي بدات في الخمسينات من هذا القرن، وطوال العقود والثلاثة، كانت القصة تقترب لدى الكثير من القصاصين من فن المقالة، بل ان بداية نشوء السرد القصصي في العراق كانت تفتقر الى التمييز الدقيق بين هذا السرد وبين فن المسرحية، وقد اتضح هذا الخلط في محاولة سليمان فيضي الموسومة بـ«الرواية الايقاظية ١٩١٩م». وكان على القارىء العراقي ان ينتظر بداية العقد الخامس من هذا القرن، لكي يتغير منظور الكتابة السردية، ولكي تتغير العلاقات القائمة بين الوحدات المكونة لهذا السرد، ولكي يصبح هذا السرد او القص سرداً، لنفوس مازومة، وافراد مازومين، ينتمون الى الطبقة المتوسطة احياناً والى قاع المجتمع في كثير من الاحيان.

على ان ذلك لم يمتنع من ظهور تيار ذاتي واسع في القصة العراقية، استمر الى مرحلة ما بعد الحرب الثانية، وهو التيار الرومانسي، الذي نشا تحت تاثير القصص الرومانسية المترجمة، وكتابات المنفلوطي وجبران الرومانسية، بالرغم من ان هذا التيار يلتقي مع التيار الوظيفي الاجتماعي في النزوع الى «التلقين» والوعظ ويتجاهل الفروق الفنية بين المقالة او السرد القصصي.

وعلى الرغم من ان رائد القصة العراقية، محمود احمد السيد بدأ رومانسياً، وان كتاباته السردية الأولى (في سبيل الزواج - مصير الضعفاء - النكبات) لم تكن تخرج عن الاطار الرومانسي، المشبع بالموروث الحكائي الشعبي العربي، فانه استطاع في مرحلة تالية ان يطور ادواته ومفاهيمه الفنية بحيث قاده ذلك - وتحت تاثير قراءاته المستمرة للقصة من خلال الأدب التركي - الى محاولات جديدة للتنميط والنمذجة، والموازنة بين الموضوع والشخصية في سرده القصصي، ولقد كتب بعد عام من نشره روايته القصيرة «جلال خالد ١٩٢٨»، مشيراً الى هذا الفهم الجديد للفن القصصي: «كنت اقصد بكتابة هذه القصة الموجزة.. الى دراسة نفسية شاب عراقي، في العشرين من العمر، من هذا الشباب المتحمس الذي ظهر بعد الحرب الكبرى وحدوث الثورة في الحجاز، يتطلب الاستقلال للبلاد العربية، واعادة المجد القديم[١٥]». ولكن هذا لا يعني ان السيد قد وفق في ذلك اذ على الرغم من انه حاول تصوير تجربته الذاتية في هذه الرواية، فان السيد لم يوفق في نقل الكتابة القصصية من مجرد عملية استنساخ للمجتمع ولما هو خارجي الى كتابة قصصية ابداعية تضع قوانين الابداع الفني في المقام الأول، فقد كانت العناصر التحليلية وما يحيط بها من وقائع مفتعلة الى حد كبير. إلا ان ذلك لا يمنع من القول ان السيد قد خطا خطوة جديدة الى امام على طريق بناء النموذج - لاسيما وانه استطاع ان يخلق شخصية مركبة تجمع بين سيرته الذاتية، وبين سيرة صديق حسين الرحال، وكانا كلاهما، قد سافرا الى الهند، واقاما فيها، واتصلا بالزعيم الهندي الوطني سوامي»[١٦] وتعلما منه الكثير من الافكار الاجتماعية الجديدة، التي حفلت بها رواية «جلال خالد».

وفي مقدمته لمجموعته القصصية «في ساع من الزمن ١٩٣٥»، يشير السيد الى هذا الفهم الجديد للفن القصصي ولعملية بناء النموذج، والى أن السرد القصصي لا ينقل الواقع نقلاً حرفياً، بل يعيد تركيب هذا الواقع، وان الشخصية القصصية في القصة لاتطابق الشخصية في الواقع، بل يتم تركيبها من جزئيات الواقع؛ فقد جاء في هذا التقديم قول القاص: «ليس في هذه الصور المختارة... ما هو واقع من اوله الى آخره، بهذا التسلسل المنطقي والاطراد المعروضين في حوادثها، وليس في هؤلاء الاشخاص الذي يظهرون فيها من عاش بالاسم الذي اسميته، وفي المحل الذي احللته فيه، وحي الحياة التي البستها واستقرت له عناصرها واسبابها، على ان الاجزاء التي تألفت منها كل صورة منها لم تقتبس إلا من حياتنا الواقعة[١٧]... الخ وعلى الرغم من المصطلح الذي استخدمه القاص هو «الصورة» بديلاً للقصة، وما يوحي به من امكانية او احتمال نقل الواقع نقلاً فوتغرافياً، فان بعض النماذج او الشخصيات التي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صورها القاص تشهد على هذه النقلة في ادوات القاص ومنظوره ورؤياه، ففي واحدة من افضل قصص المجموعة هي قصة «بداي الفايز» استطاع القاص ان يصوغ شخصية ذات ملامح اجتماعية وفكرية جديدة وان يضع في هذا النموذج، شيئاً من الاستثناء، يمايز بينه وبين الواقع، فـ(بداي) لايثار لاخيه بان يقتل غريمه (جسام)، بعد ان عيّره رئيس عشيرته وذكره بمقتل اخيه على يديه، بل يعيد غمد خنجره بعد ان استله لقتل جسام، حين رأى ما يحيق من خطر باطفاله، ويهرع وقد لثم وجهه الى حمل طفليه وانقاذهما من الموت غرقاً، ليفصح له بعد انقاذهما عن شخصيته قائلاً: «اذهب الآن!... مع السلامة.. خلصت.. ولكن لا تنسَ ان لك ساعة اخرى» ان هذه القصة، لاتستنسخ الواقع، بل تنقده وتتخطاه، بما تقترحه من تغيير اجتماعي، وربما استطعنا بسبب ذلك، وبسبب ما تلهمه وما تشير اليه من اتجاه ثوري واضح، ان نعدها فاتحة «الواقعية الجديدة» في الادب العربي الحديث في العراق، وان نؤرخ بها لظهور هذه المدرسة فيه.

لقد شهدت الثلاثينات نوعاً من التغيير في العلاقة بين القاص والمجتمع او المؤسسة الاجتماعية، ولم يكن السيد هو الوحيد الذي كان يجهد من اجل تطوير ادواته القصصية ووضع السرد القصصي على طريق الحداثة. فقد تهيأ للقصة العراقية في هذا العقد عدد من القصاصين الذين مثلوا تياراً جديداً في هذه القصة، دعاه بعض الدارسين بـ«الاتجاه الفردي الذاتي» وعده بتاشير تيار جديد في القصة العراقية، استأثر باهتمام عدد غير قليل من كتاب القصة بعد الحرب»[18].

لقد كانت الثلاثينات مرحلة هدوء نسبي قياساً للعشرينات.. التي شهدت الثورة العراقية على المحتلين الانكليز، وقبلها *الثورة العربية الكبرى ضد الدولة* العثمانية، وللاربعينات التي اذكت فيها الحرب العالمية الثانية روح الكفاح والنضال الوطني ضد المستعمر - بالرغم من ان الثلاثينات شهدت ظهور العديد من التنظيمات والتجمعات السياسية الوطنية[19]. هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فان هذه المرحلة هي مرحلة اكتشاف القاص العراقي للقصة الروسية وما فيها من نزعة تحليلية[20]، ولا سيما كتابات تولستوي التي اطلع معظم القصاصين العراقيين عليها من خلال الأدب والصحافة التركية، بحيث ان السيد راح يعرض للقراء قصته المعروفة «البعث»، ويدعو في مقالاته الى نقل وتحليل وتلخيص نماذج من القصص الشرقية الروسية والتركية والصينية واليابانية. وقد فعل هو ما دعا الأدباء اليه فعرض على القراء بواسطة النقل والتلخيص والتحليل نماذج مما رأى تقديمه الى بيئتنا من الأدب الروسي الذي بهر به، والأدب التركي الذي هزه فيه نزوعه الى الحرية»[21].

لقد تحولت القصة الى سرد لمشاعر شخصيات وابطال مازومين بفعل الواقع الاجتماعي والثقافي، او بفعل قوانين كونية، كما هو الامر في قصة «يوسف متي» «سخرية الموت» التي تحكي الازمة النفسية والصراع النفسي المرير لدى رجل، كاد ان يزهق روح طفله المريض الذي لا امل في شفائه، حتى إذا دنا منه ولمس جبينه وجده جثة هامدة. لقد كان التيار التحليلي يولد في القصة العراقية القصيرة على يد كل من «يوسف متي» وعبد الوهاب الامين - الذي اسهمت ترجماته في القصة في نشوء مثل هذا التيار الى جانب كتاباته القصصية القليلة - تحت تاثير القصة الغربية الحديثة، ولا سيما الروسية منها، في نفس الوقت الذي كانت فيه ملامح تيار آخر تتضح في جهود قاص آخر هو «يوسف مكمل»[22]، تيار يقوم على الوصف الخارجي المباشر، ويلتقي هذان التياران في هدفهما الفني، وهو إبعاد شخصية القاص عن عمله القصصي، والقضاء على نزعة «التلقين» والوعظ التي عرفت بها القصة العراقية، حتى منتصف الثلاثينات.

لقد تغيرت ملامح وسمات البطل على يد كتاب الثلاثينات، فلم يعد نمطاً عاماً يقترحه الوضع الاجتماعي،

ولا مجرد شاهد على هذا الوضع الذي تنبع موضوعات الكاتب منه ـ ولا تعيين له. بل اصبح الوحدة المركزية والمحورية في القص، ولم يكن هذا التحول ليتم بمعزل عن التحول العام في فن القاص، وفي منظوره وموضوعه ورؤيته.

على اننا يجب الا نبالغ في حجم وقيمة هذا التحول، ذلك ان الجهود الفنية الحديثة في الثلاثينات، كانت قليلة ومبعثرة، بحيث ان احداً من هؤلاء القصاصين الجدد لم يجمع قصصه في مجموعة قصصية، باستثناء «عبد الوهاب الامين»، اما «يوسف متي»، فان قصصه لم تطبع في مجموعة قصصية إلا بعد موته[٢٢] لقد كان على القارىء ان ينتظر حتى مابعد الحرب الثانية لكي تثمر هذه البذور البسيطة، وليصبح الخط الفاصل بين الموضوعات والطرائق القديمة في القص، والطرائق الحديثة واضحاً، وان لم يكن هذا الخط يشكل قطيعة نهائية مع الماضي، بل تعديلاً له، لصالح عملية الابداع الفني، وعلى حساب استراتيجية القص الرئيسة التي دعوناها بـ «الوظيفية»، متاثرين بخطى نقاد آخرين في ذلك.

لقد ظل الاتجاه الذي يقوم على نسخ الواقع الاجتماعي، هو المهيمن على الكتابة القصصية طوال الثلاثينات والأربعينات، وبالرغم من ان ذو النون ايوب ـ وهو ابرز القصاصين في هذه المرحلة واكثرهم انتاجاً ـ اشتق بعض اسماء مجموعاته القصصية من شخصيات هذه القصص وابطالها، فان الموضوع الشخصية البشرية. هو الوحدة المهيمنة على القص لديه، وباستثناء ماعده التكرلي فلتات عارضة منه[٢٣] (ولعله يعني قصته الجريمة والعقاب) ـ فان ذو النون كان يختار موضوعاً لقصصه ثم يضع شخصية فيه، لا العكس. وحسب ايوب، لكي يصدر او يرسم صورة للفساد الاداري والسياسي في جهاز التعليم، ان يخلق او يحكي حادثة عن مدرس رشح ليشغل منصباً عالياً جزاء لتفانيه في عمله واخلاصه فيه، لا يلبث ان يكتشف ان غيره حل في هذا المنصب، ويعرف من «البيك المثقف» بطل القصة ان ضغوط مسؤول كبير كانت وراء هذا التغيير. فالقاص يزيح شخصية المدرس عن البطولة ليتسنمها «البيك»، وهو ما لايكلف القاص ان يجهد فنياً في تحليل الازمة النفسية ومشاعر الاحباط لدى البطل الجدير بتسنم مرتبة البطولة[٢٣] ومع ان القاص يشير الى بقايا القيم الاصيلة التي تتصارع والقيم المتدهورة في نفس البطل، فانه يمر على هذا الصراع مروراً سريعاً، بحيث تبدو الشخصية وحدة ثانوية وهامشية الى جانب الموضوع الذي يصبح الوحدة المركزية المهيمنة في القص. هذا فضلاً عن التلقين والوعظ الاخلاقي لدى القاص، وتجاهله لخصائص الجنس القصصي الذي يكتب فيه، وللفروق بينه وبين جنس آخر هو فن المقالة، وليس عجيباً ان يطلق القاص «عبد الملك نوري» على القصة لدى ايوب مصطلح «المقاصة»، قائلاً ان: «ذو النون ايوب يسرد الواقع في اقاصيصه سرداً سطحياً وهو لا يتعمق وراء ظواهر الواقع، ولا يغور الى الحس الانساني المشترك». ومن هنا كانت شخوصه، كما وصفها الاستاذ عبد القادر حسن امين، وتابعه في ذلك د. عمر الطالب، «دمى» صاغها الكاتب لتحقيق هدف او فكرة معينة»[٢٦].

وبالرغم من ان السرد القصصي في العراق، شهد تطوراً ملحوظاً في مرحلة ما بعد الحرب الثانية، وفي نهاية الابعينات، ولاسيما على يد شاكر خصباك في مجموعته «صراع»، ثم «عهد جديد»، وشالوم درويش في مجموعته «بعض الناس»، وظهر التغيير في شخصيات القصة التي صار القاص يتعامل معها، باعتبارها كائنات انسانية في الدرجة الاولى، لا مجرد شواهد وتعينات او تجسيدات لواقع اجتماعي حسب، على الرغم من ذلك فان رياح التغيير التي احدثت انعطافاً كبيراً في مجرى القصة العراقية.

وفي كل الوحدات الاساسية المكونة للبنية القصصية، كانت قد هبت في الخمسينات، ولقد عزا معظم النقاد والدارسين هذا التغيير الكبير، اوما دعي بـنزعة الحداثة، الى جهود عبد الملك نوري القصصية، والى جهود فؤاد التكرلي من بعده، إلا اننا، خلافا لهذا الراي[٢٧]، نعتقد بان جهود قاص آخر، هو «نزار سليم» في مجموعته «اشياء تافهة» كان لها هي

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأخرى دورها الكبير في وضع القصة العراقية على طريق الحداثة، فلأول مرة، يبحث القاص عن موضوعات لقصصه في ما هو مالوف وعادي وتافه، ولم يعد بطل القصة مشغولاً بهاجس اجتماعي او سياسي كبير، بل اصبح هذا البطل يتكشف، وتتكشف ابعاده السيكولوجية والاجتماعية من خلال الاشياء المغرقة في عاديتها؛ كالفار في قصة «الفار» التي تشغل بطلها حركة فار في غرفته، وجد فيه شبهاً بالفتاة التي بدأ يقيم معها علاقة حب، او عقب السيكارة وهو يخترق ليطل منها البطل على تجربة كاملة وقعت في الماضي في قصة «عقب سيجارة»، او الأرق والتفكير بالربح وبتغيير الوضع الاجتماعي، الذي يامل بطل القصة تحقيقه من خلال بطاقة نصيب في قصة «نصيب». لقد تغيرت اذن الرؤيا والمنظور والموضوع ولم يعد القاص يكرس نفسه لقضية اجتماعية او سياسية، يحشو بها راس القارىء بطريقة وعظية تلقينية مملة، ولم يعد القاص ملحقاً بالمؤسسة الاجتماعية؛ فلقد تقدمت الشخصية الى مقدمة الصورة، وتراجع الموضوع الى خلفيتها، وما عاد الوضع الاجتماعي ليشكل سوى اطار لهذه الصورة، ولم يكن هذا التحول في القصة وفي العلاقة بين وحداتها الاساسية يسيراً، فلقد تحولت الرؤيا والمنظور والموضوع والحدث والشخصية، ونتيجة لهذا التحول الكبير والخطير اصبحت الشخصية القصصية وازماتها وصراعاتها النفسية الوحدة الاساسية في البنية القصصية.

وقد تضافرت جهود فنية عديدة في هذه المرحلة من اجل ان تضع القصة على طريق الحداثة، وقد استطاع القاص العراقي في الخمسينات، ان يحقق درجة عالية من التوازن بين حاجات التغيير الاجتماعي وبين النضج الداخلي للعمل القصصي وادواته»[٢٨] ولقد كان هذا التوازن وهذا النضج هدفين وضعهما القاص عبد الملك نوري نصب عينيه: لقد كانت القضايا الجمالية هاجساً رئيساً لدى عبد الملك، وكان يحاول ان يجسد في قصصه التركيب المفقود بين الكتابة الابداعية وحاجات المجتمع والتغيير الاجتماعي و «كان يعيش تناقضاً بين افكاره عن الانسانية الاشتراكية، وبين الأدب الذي يجب ان ينتج لخدمتهما، والذي يرى انه لا يمكن تقنيته بسهولة»[٢٩] على حد تعبير القاص فؤاد التكرلي، وهكذا كانت القصص الأولى التي نشرها عبد الملك ولا سيما قصة (جيف معطرة) التي نشرها عام ١٩٤٩ تبدو ـ والقول للتكرلي ـ وكانها نيزك اضاء بشدة سماءها السوداء[٣٠] هذا في وقت كان ايوب ورفاقه مازالوا منكبين على قرع طبول القصص الاجتماعية الساذجة، كما يقول التكرلي ايضاً. لقد كانت جهود نوري الفنية منصبة على تصوير الشخصية البشرية من الداخل، مستعيناً باحدث التقنيات الفنية آنذاك، وكان نوري ينزل الشخصية من عليائها، تماماً كما كان سليم ينزل الموضوع والحدث من عليائه؛ فلقد اهتم بالشخصيات الصغيرة المضطهدة والمشوهة والمريضة، وراح يعمل مبضعه في تشريح هذه الشخصيات التي كان يختارها من قاع المجتمع، ويرينا العالم من خلالها، فالانسان لم يكن لدى نوري كـ(شيء في العالم) كما يرى التكرلي الذي يتحفظ بعض الشيء في هذا الراي[٣١]. إلا ان التناقض الذي لم يستطع حله نوري، هو ان العالم الداخلي لابطاله لم يكن على تلك الصلة المتحركة بالعالم الخارجي، ولعل هذا الامر هو الذي اراد ان يقوله ولم يوفق في قوله، هو الذي وفق في ان يجعل العالم الداخلي لشخصياته، وحركة النفس او الذهن لديها، استجابة سيكولوجية لمنبهات خارجية وبكلمة؛ فان فهم التكرلي للعلاقة بين الانسان والعالم الخارجي، يتسم بانه فهم مادي، على حين ان فهم عبد الملك نوري لهذه العلاقة يتسم بالمثالية، وانه لامر غريب حقاً ان يكون نوري مثالياً وهو الذي جهد لكي يضع مضامينه الاجتماعية الثورية في شكل فني ناضج ومتقدم، وان يكون التكرلي، وهو ابعد ما يكون عن الموضوعات الاجتماعية، مادياً في فهمه لعلاقة الانسان بالعالم. وقد وضع الناقد عبد القادر حسن إمين يده على شيء من ذلك عندما اشار الى ان ما يصدم القارىء في «نشيد الارض» لأول وهله قلة الحركة، فالابطال فيه جامدون يعيشون في عالم اللاوعي، يطلقون لخيالهم العنان يسبح في

عوالم بعيدة او قريبة الخ...»[٣٢]

ان هذا التحول من العالم الخارجي، الى الشخصية القصصية، من الخارج الى الداخل ومن الاستنساخ الى الابداع، لم يكن ليتم بدون مؤثرات ثقافية وفنية خارجية، فضلاً عن التراكم المعرفي لدى القاص العراقي، وغالباً ما يشار الى جيمس جويس ودستويفسكي وسارتر وكامو، على انهم اساتذة الفن القصصي لدى نوري، لكن الحقيقة التي ينبغي الاشارة اليها، ان نوري نفسه قد ابدى اعجابه بدستويفسكي، وقد كتب لصديقه التكرلي متسائلاً: اي بني هذا المعتوه كان، احقاً تحس في شخصياته شيئاً من روح الأنبياء، انهم ابطال نقائص وعاهات وجرائم، وابطال حقيقيون». لقد كانت الثلاثينات بدء اكتشاف القاص العراقي للقصة الروسية ولتولستوي بصورة خاصة، اما الخمسينات، فقد كانت مرحلة اكتشاف دستويفسكي وفي الوقت الذي كان فيه نوري يحاول ان يقدم ابطالاً شبيهين بابطال دستويفسكي «ابطال نقائص وعاهات» كان بعض النقاد مثل نهاد التكرلي، يعكفون على كتابة مقالات صحفية يعرضون فيها ويحللون شخصيات دستويفسكي. وبالرغم من ان نوري استعار بعض ادواته من جويس وكامو وسارتر، فان عالمه هو عالم دستويفسكي، وهو عالم ينصب فيه الاهتمام بدرجة رئيسة، على الشخصية البشرية. ولم يكن التكرلي، بالرغم من كل ما اضافه الى جهود عبد الملك، ليخرج عن هذا العالم.

لقد واصل التكرلي الطريق التي بداها سلفه نوري، وقد اتاح استقلال القاص الفكري، له ان يخلق انعطافاً حاداً في فنية القصة بما احدثه من تغيير في الرؤيا والمنظور، فلقد انتصر التكرلي - الذي عاب على نوري ان تكون شخصياته كاشياء في العالم مع بعض التناقضات حسب عبارته - انتصر للشخصية على العالم، منضوياً تحت لواء قصص عالمي أهم اعلامه دستويفسكي وسارتر وكامو وكافكا[٣٣]

ولكي يكشف عن هذه الشخصيات وعن العالم فيها وخارجها راح في قصصه ينمي الصراع بينها وبين هذا العالم منتهياً به الى الذروة التي تتكشف فيها بطولة الانسان وهو يصارع قوانين اجتماعية وكونية جبارة. كان الانسان عند نوري يخضع لها ويتحطم تحت وطاتها بسرعة. اما عند التكرلي، فهو يكسر ويتحطم تحت وطاة هذه القوى الجبارة، ولكن بعد صراع بطولي عنيف، ولذا قيل عن الانسان في ادب التكرلي، انه مركبة آلام قد يضيع في خضمها الهدف»[٣٤] كما قيل ايضاً ان فن التكرلي ينصب على الانسان اكثر مما ينصب على غيره»[٣٥]. على ان هذا لا يعني ان فن التكرلي كان يتنكر للمجتمع وللقضايا الاجتماعية، وصحيح ان قصص التكرلي

هي من نمط قصص الشخصيات، قبل ان تكون قصص الواقع اليومي او الهم الاجتماعي، اوهمّ القضية السياسية، إلا ان التكرلي وفق اكثر مما وفق اي قاص آخر في ايجاد نمط من التركيب بين الاجتماعي والفردي، والخارجي والداخلي وبين الوظيفية او فعل الاستنساخ والابداع الفني، فلقد افاد من النهج التحليلي لتقديم قصة فنية جديدة، ذات مستويات عديدة، قصة لا تسفر عن دلالة اجتماعية او سياسية بصورة مباشرة، ولكنها تشير بالضرورة الى هذه الدلالة، فضلاً عن المستوى الانساني العام. ويشير احد النقاد الى هذه المستويات، وهو بصدد الحديث عن فن التكرلي و عن قصة «موعد النار» الى ان القصة «تتراوح بين مستويين: ظاهري قائم بنفسه قد يقتنع به الكاتب الاجتماعي وخفي بعيد يرتفع به الخط الرئيسي للاحداث الى مستوى التعبير عن تجربة بشرية معمقة تضغط وتكثف في (لقطه) وتتسع لتصبح متاثر الكاظمية والجرح والنار وعبور النهر رموزاً انسانية كبيرة. ويضيف الناقد الى ذلك قوله ان القاص حقق «في قصصه القليلة ركني الأدب العظيم: الموسيقى الفكرية المنبعثة من اغوار بعيدة، وتمام اتقان الصنعة القصصية»[٣٧]) والى جانب التيار الذي يمثله كل من عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي.

كان ثمة تيار آخر يعد استمراراً للتيار الوظيفي - اذ صحت التسمية - وقد استطاع كتاب هذا التيار ان يحققوا شيئاً مما حققه نوري والتكرلي، وان ظل الهاجس الاجتماعي

والسياسي، اساسياً في اعمالهم القصصية. كما ظل الموضوع هو الموضوع الاجتماعي والاتجاه هو الاتجاه الواقعي، ويمثل هذا التيار كل من غائب طعمة فرمان، وعبد الرزاق الشيخ علي، ومهدي عيسى الصقر وغيرهم.

وقد اعقب جيل الخمسينات جيل آخر دعاه بعض الدارسين بـ«الجيل الضائع»، ويضم كلاً من نزار عباس -وهو اكثرهم انتاجاً- وجاسم الجوي، وجيان، وكان هؤلاء الكتاب يترسمون خطى نوري والتكرلي فيما يكتبون، ولكنهم لم يستطيعوا ان يضفوا الكثير الى ما حققه الكاتبان المذكوران.

كانت الستينات بمثابة القطيعة النهائية مع الموروث القصصي العراقي الحديث، والتحول بصورة نهائية نحو الذات، وانحلت كل الاواصر بين الكاتب والمجتمع، لتصبح القصة «بيوغرافيا» الكاتب نفسه. لقد نشأ جيل الستينات في ظروف سياسة غاية في التعقيد، اسهمت في تعميق احساسه بالاحباط والهزيمة والخيبة، مما دفعه الى مراجعة الكثير من القيم والمسلمات والتمرد عليها، بحثاً عن قيم وآفاق وتجارب جديدة «ورغم ان تجربة قصاصي الستينات لا يمكن ان تحصر ضمن سمة واحدة، فان المسار الرئيسي لهذه التجربة اتسم بهيمنة الهم الفردي خلافاً للجيل السابق الذي كان يهيمن عليه الهم الجماعي»[٣٨].

ولقد دفعت هذه الظروف المحلية بالقاص، الى الاستجابة لمؤثرات فكرية وفنية معينة، دفعته الى الايغال في التجريب والذاتية واستخدام المفردة الشعرية المنغومة، واستحالت القصة لدى بعض القصاصين الى مجرد مناجاة نفسية طويلة. لقد حلت شخصية القاص نفسه، وسيرته الخاصة محل الشخصيات البسيطة والمسحوقة التي كان يختارها القاص من بين الشرائح البرجوازية، ومن الطبقات الشعبية المسحوقة. وهيمنت مشكلات المثقف البرجوازي الصغير بصورة نهائية على القص؛ لقد تحولت القصة إلى «... مأساة المثقف البرجوازي المسجون في ذاته... الى سرد شخصي ومشاهدات جبرية للحياة التي يعيشها مثقف منعزل

واصبح الوعي الطبقي المسلط على العلاقات الاجتماعية وعياً ميتافيزيقياً مسلطاً على الدوافع الداخلية للبطل»[٣٩].

لقد نشأت الشخصية السلبية في القصة العراقية، واصبحت موضوعات الجنس والهجرة والسكر، هي الموضوعات الاثيرة لدى الكاتب، يطرحها حلولاً لازمة بطله البرجوازي المهزوم، وعلى الرغم من ان لغة القص وادواته تحولت هي الاخرى، باتجاه شخصية البطل في القصة. واتحد صوت الراوي بصوت الشخصية عبر المفردة والعبارة الشعرية واقتربت القصة من القصيدة الغنائية الى حد بعيد، على الرغم من ذلك فإن شخصيات القاص «الغيرية» لدى بعض القصاصين تشيأت واصبحت اشياء لاذوات إنسانية، تستوي والسكر والرحله، ولاسيما الشخصية النسوية، التي باتت تصور على انها موضوع جنسي بحت ويعد ادب عبد الرحمن الربيعي انموذجاً لهذا القص الجديد[٤٠] لقد انتهت عملية التركيب بين الذات والمجتمع، الانا والآخر، الاستنساخ والابداع الفني - التي توصل اليها القاص في الخمسينات، وتغيرت المعادلة لصالح الذاتي والجمالي على حساب الموضوعي والاجتماعي.

وفي الوقت الذي طغى فيه التجريب والشكلية وارتفع صوت الذات وحلت العناصر السيرية للكاتب محل العناصر الموضوعية الخارجية، لدى معظم قصاصي هذا الجيل مثل جليل القيسي وعبد الرحمن الربيعي وجمعة اللامي وموسى كريدي واحمد خلف وعائد خصباك وعبد الستار ناصر، في الوقت نفسه كان عدد محدود من القصاصين يحاولون تطوير افضل ما ورثوه من قصص الخمسينات، مثل غازي العبادي، وموفق خضر، ويوسف الحيدري وخضير عبد الامير وفهد الاسدي، وقد توج هذا الاتجاه في القصة بظهور قاص عراقي كبير هو محمد خضير.

لقد تلقف محمد خضير ما بدأه «سركون بولص» الذي كان يمثل تياراً مضاداً للتيار التحليلي، هو تيار الوصف الخارجي المباشر. وعلى العكس من ابناء جيله راح محمد خضير بما يمتلكه من معرفة واسعة وعريضة يطور اسلوباً

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

جديداً يقوم على الجمع بين الواقعي والمدهش. مستخدماً الموروث الشعبي والفانتاز، ليصور شخصياته التي تعد امتداداً للشخصية القصصية في الخمسينات؛ معيداً الى القصة العراقية القصيرة ذلك التركيب الذي توصلت اليه في الخمسينات.

كان ابطاله من الجنود والباعة، وابناء الفلاحين، والعمال والعاملات في المدن، وعلى غرار القصة التي كتبها التكرلي، كان الهم الاجتماعي المباشر يختفي في قصصه لتبرز الهموم الانسانية الكبرى، وكان توق الانسان الى الطمانينة والاستقرار، والى السعادة المفقودة والمنتظره، هي ما يشغل بال شخصيات القاص التي تحلم باستمرار في تحقيق كل ذلك، وسط واقع يضغط عليهم بقسوة ووحشية، لقد افاد القاص محمد خضير من السرد السينمي في إثراء اسلوبه الخاص، واستطاع ان يقتنص ما في الوجه الانساني من سحر، على نحو لم يوفق فيه إلا كبار مخرجي السينما مثل «جريفث وايز نشتاين» [41]، وبعيداً عن التلقين والوعظ والمباشرة، راح القاص يصور آلام وآمال الانسان «الشعبي» في مجتمعه، مرتفعاً بها الى ما هو انساني عام ليصبح الانسان في قصصه هو الانسان باشواقه وعذاباته وتساؤلاته في زمان ومكان.

لقد اصبح هذا التيار تياراً واسعاً في القصة العراقية، فقد تبنى اسلوب محمد خضير العديد من الكتاب الشباب في السبعينات، إلا ان هذا الجيل الجديد ما زال في طور الاكتمال وهذا ما يمنعنا من المجازفة بدراسته، والتريث انتظاراً لما قد يحققه هذا الجيل من انجازات فنية جديدة.

١ـ من تلك الدراسات: صورة البطل في الرواية العراقية د. صبري مسلم، والبطل المعاصر في الرواية العربية و د. احمد ابراهيم الهواري، والبطل في الرواية الفلسطينية د. احمد ابو مطر وشخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة د. عبد السلام محمد الشاذلي، وبناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ د. بدري عثمان.

٢ـ نستثني من ذلك: الشخصية العمالية في القصة العراقية: لرزاق ابراهيم حسن، والمراة في القصة العراقية لشجاع مسلم العاني.

٣. فرانك اكونور: الصوت المنفرد، ترجمة د.محمود الربيعي، الهيئة المصرية للتاليف والترجمة ١٩٦٩ ص٦

٤ـ نفسه ص١٣

٥ـ انظر فلا ديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، ترجمة ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ص٨٣ ـ ٨٤

٦ـ ترنس هوكز: البنيوية وعلم الاشارة، ترجمة مجيد الماشطة، سلسلة المائة كتاب ص٨٤ ـ ٨٥

٧ـ لوسيان غلدمان (مشترك) البنيوية التكوينية والنقد الادبي، ترجمة محمد براد (مشترك) مؤسسة الابحاث العربية ص٣١

٨ـ عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الادب والادب العالمي: نظرية الادب ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد للنشر ١٩٨٠ ص١٢٠

٩ـ انظر: على سبيل المثال: عبد الاله احمد نشاة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨ ـ ١٩٣٩ ص ص ١٦ـ١٩

١٠ـ انظر: شجاع مسلم العاني: المراة في القصة العراقية، دار الحرية للطباعه ١٩٧٢ ص٧٧

١١ـ انظر محمود احمد السيد: هياكل الجهل ص٢٢٧ والقلم المكسور ص٢٥٧ في المؤلفات الكاملة، اعداد وتقديم د. علي جواد الطاهر ود. عبد الاله احمد، دار الحرية للطبعة ١٩٧٨.

١٢ـ رزاق ابراهيم حسن: الشخصية العمالية في القصة العراقية، دار الحرية للطباعة ١٩٧٧ ص١٤.

١٣ـ HANNA .BATATU : The old SOCiaL CLasses And The Revolu-tionary Mvement of Iraq. Princeton Univevsity press - Princeton - New Jersey, P 394

١٤ـ احمد المديني: مدخل الى قراءة البطل في القصة المغربية، مجلة الفكر العربي المعاصر العدد ٣٤ بيع ١٩٨٥ ص٦٨

١٥ـ محمود احمد السيد المؤلفات الكاملة ص٣٥٩

١٦ـ HANNA. BATATu. P 400

١٧ـ محمود احمد السيد: نفسه ص ص ٤٥٧ ـ ٤٥٨

١٨ـ عبد الاله احمد: نفسه ص١٦٥

١٩ـ انظر: عبد الرزاق المطلك: تاريخ الاحزاب في العراق، رسالة ماجستير في جامعة القاهرة

٢٠ـ في مقابلة لي مع عبد الوهاب الامين عام ١٩٦٦، اشار الى انه تأثر بتولستوي.

٢١ـ محمود احمد السيد: المؤلفات الكاملة، المقدمة ص٩

٢٢ـ قصص يوسف متى، جمعها وطبعها على نفقة وزارة الاعلام الناقد سليم السامرائي.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢٣ـ فؤاد التكرلي: نشيد الارض لعبد الملك نوري، مجلة الاديب، ع ١٠ (نقلاً عن د. محسن الموسوي: نزعة الحداثة في القصة العراقية ١ ـ مرحلة الخمسينات، المكتبة العالمية ١٩٨٤ ص١٦٥

٢٤ـ انظر قصة «البيك المثقف» في الآثار الكاملة لادب ذي النون ايوب. م١ ص١٥.

٢٥ـ عبد الملك نوري: صور خاطفة من حياتنا الادبية، نقلاً عن د. الموسوي: نفسه ص١٢٤

٢٦ـ إنظر: عبد القادر حسن امين: القصص في الادب العراقي الحديث، مطبعة المعارف ـ بغداد ١٩٥٦ ص٧٢ و د. عمر محمد الطالب: القصة القصيرة الحديثة في العراق، دار الكتب للطباعة والنشر جامعة الموصل ص١١٨

٢٧. انظر د. محسن الموسوي: نفسه ص٤٧

٢٨ـ فاضل ثامر: مدارات نقدية، في اشكالية النقد والحداثة والابداع. دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦ ص٣٢١

٢٩ـ فؤاد التكرلي، مجموعة نيول الخريف لعبد الملك نوري، دار الشؤون العامة، المقدمة ص٧

٣١ـ فؤاد التكرلي: نشيد الارض لعبد الملك نوري، نفسه ص١٧٠

٣٢ـ عبد القادر حسن امين: نفسه ص ص ١٢١ـ١٢٢

٣٣ـ فؤاد التكرلي: نفسه ص١٧٠

٣٤ـ د. علي جواد الطاهر: في القصص العراقي المعاصر، نقد ومختارات، منشورات المكتبة العصرية صيدا ـ بيروت ١٩٦٧ ص٢٢

٣٥ـ نفسه ص٢٣

٣٦ـ فاضل ثامر: نفسه ص٣٤٤

٣٧ـ عبد الجبار عباس، مرايا على الطريق، سلسلة الكتب الحديثه ـ ٣٥ـ وزارة الاعلام ص١٣٦

٣٨ـ فاضل ثامر: نفسه ص٣٢٤

٣٩ـ سعاد رشيد، مجلة الكلمة، الحلقة السادسة ١٩٦٨ ص١٣٥

٤٠ـ انظر: د. افنان القاسم: عبد الرحمن مجيد الربيعي والبطل السلبي في القصة العربية المعاصرة. عالم الكتب

٤٠ـ انظر ذلك بالتفصيل في: شجاع العاني: محمد خضير ومغامرة القصة العراقية مجلة الأديب المعاصرة ـ ٤، ١٩٧٣ ص٨٦ وما بعدها



شعر البريكان

هواجس انتظار المصير

سعيد الغانمي *

منذ قصائده العمودية الأولى أسند البريكان لنفسه القيام بمهمة الرائي والعراف. وببطء شديد أدرك الشاعر أن عليه أن يتخلى عن رومانسية اللغة المشحونة بالرؤى الرعوية، والأحلام التي تنسجها الذات. ومع اندلاع موجة الشعر الحر في الخمسينات، حين كانت القصيدة الجديدة تحاول العثور على صوتها الخاص، وتبلور لنفسها إحساسها المتفرد بذاتها عن طريق تبنيها «الأنا الفردية» التي شاء جيل الرواد أن يقتسموها بالتساوي بين تكريس أيديولوجي، أو افتتان أسطوري، انتبه البريكان إلى أن على قصيدته أن تسلك منحى آخر. لم تكن الأيديولوجيا وحدها كافية لما يريد، ولا الأسطورة. فالأيديولوجيا إعلان وجهر بنوايا العراف، والأسطورة هرب إلى عالم بديل لا صلة له بعالمه الفعلي. وكان العراف يريد زرع الدهشة في عالم فقدها. كان يريد الإفصاح عن عالم لا يجوز الإفصاح عنه. كان يريد إكراه اللغة على النطق بما لا تفكر بالبوح به. لا يستطيع العراف أن يصرح بنبوءته أيديولوجياً، فالأيديولوجيا موت النبوءة في نهاية المطاف، ولا يستطيع الهرب منها إلى ما سواها. العراف متورط، على نحو ما، بين أن يقول ولا يقول، بين أن يعلن عن نبوءته وأن يهرب منها في الوقت نفسه، بين أن ينطق وأن يصمت.

من هنا لا بد من أن يتغلغل الصمت في لغة العراف. فليس صمته خوفاً من الجهر بالحقيقة، بل هو مضطر بحكم نبوءته نفسها إلى تطعيم ما يقوله بما لا يقوله، وما يريد توصيله بما يضبّب عليه. هو مضطر إلى ترك فجوات في كلامه يستطيع بها أن يجعل لغته قابلة لتعدد القراءات. إن صمته صمت وجودي كما يعبر ميرلوبونتي في مقالته «أصوات الصمت». فلكي يقول العراف كلَّ شيء عليه أن يضحي بالأشياء جميعاً. ثمّة تضحية ملتبسة في مهمة العراف، وازدواجية خمقاء لا يمكن تخطيها. ذلك أن عليه أن يختصر الأزمنة كلها في اللحظة، واللغات كلها في بلاغة الصمت، والأسرار كلها في صورة مبعثرة. وقد أدرك البريكان في واحدة من قصائده الأخيرة عسر هذه المهمة الملتبسة:

دهوراً سأنتظر اللحظات. وسوف أبطيء عبر سبات الشتاء رؤاي. أغني ولا صوت لي وأغامر أن أستفزَّ الحدود. وكيف أستر عرى الحقيقة؟ كيف أرمّم روحي؟ وهل شرك الشعر ينقذني من متاهي؟

..

..

أحاول أن أتعرف ما لا يباح، وأن أتقصى حدود العوالم.
وأحفر في صخرة الدهر رمز انتصاري.
ولكنّ نبض الليالي بطيء
ولي لغةٌ لا تشابهني
وكنوز أساطير ضاعت مفاتيحها
أشكّل هذا السديمَ الذي لا يشكّلُ.
أكتب حتى تجفَّ العروق. وأبصر هاوية الصفحات
الأخيرة فاغرةً. وأماميَ
يمتدُّ تيه البياض السحيق.

* كاتب من العراق.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناك ازدواجية يائسة ووعي مأساوي باستحالتها وضرورة المغامرة بها معاً. وإنقاذاً للشاعر العراف من محدوديّة الوجود المأساوي، وتناقضاته المريرة، لا بدَّ له من معرفة ما لا يُتاح واستفزاز حدود العوالم. ولا وسيلة للخروج من هذه المتاهة سوى اللغة بكل ما تحمله من تناقضات مربكة ومفارقات حائرة. لكنَّ هناك فجوةً لا تُردَم بين لانهائيّة العوالم، ونهائية اللغة. الشاعر مبحوحٌ لا صوتَ له، وهو مع ذلك يغامر بالوصول إلى لغة الأكوان اللانهائية، اللغة الناطقة بغموض الأسرار المغلقة. كيف إذن يمكن الوصول إلى لغة الأسرار اللانهائية؟ أسرار العوالم اللانهائية سديم لا يتشكل، لكن وعي الشاعر به يجبره على صوغ لغة جديدة، تنقذه من مأزق معرفة استحالة المعرفة. لا خيار أمام الشاعر سوى إكراه اللغة النهائية المحدودة على فكّ مغاليق ما لا يقال، وما لا يباح، وما لا يتشكل. عليه أن يختصر الكلام كله في حروف مذعورة من النطق، والأزمنة كلها في لحظة تتلفت حول ذاتها، والأسرار الكونية الملغزة كلها في غموض متاهة الشعر. وتلك هي وظيفة العراف الرائي، الوظيفة التي أرادت سيبيلا، عرافة كوماي، أن تقوم بها.

من طبيعة النبوءة أن تنظر نظرتين متعاكستين ولكن متزامنتين، فتضع نفسها بعد الحدث الذي تتنبأ بحصوله، ولكنها تطلق نفسها قبله زمنياً. فلكي تحذر مما سيحدث لا بد لها من أن تتعالى عليه، وتسبق حدوثه فتتخيّل زمنه، ولكنها لن تكون نبوءة إذا اكتفت بهذا الزمن الفعلي للحدث. هكذا تضطر النبوءة أن تكون ذات زمنين: زمن للحدث الذي تتنبأ به، وزمن ما قبل الحدث، حين تحذر من حصوله. وهذا الازدواج الزمني في النبوءة هو الذي يجعلها تتعلق بزمن افتراضي ليس بالزمن الفعليّ للحدث المتنبأ به، وليس بزمن إطلاقها أيضاً. إنه زمن تحقق النبوءة الوشيك. تحاول النبوءة أن تطلّ من لحظة انتظار المصير، فتحيط به قبل أن يتحقق بقليل، وبعد أن تحقق بقليل. هكذا تتيح لحظة انتظار المصير للنبوءة أن تكون ذات زمنين: فتنظر بإحدى عينيها لما سيقع قبل وقوعه، وبالعين الأخرى لما وقع بعد وقوعه. وهذه اللحظة، أعني لحظة انتظار المصير، هي التي يتركز عليها شعر البريكان في جميع مراحل حياته.

في قصيدة «التصحّر» يصوّر البريكان مرضاً يأخذ بخناق الطبيعة، لكنه بالتأكيد ليس التصحّر الطبيعي، حيث تزحف أكوام الرمال على الأرض لتستوليَ على خضرتها وتزرعَ فيها الجفاف. التصحر لدى البريكان ظاهرة غامضة تتسلل إلى الروح، وتدخل إلى قرار الأشياء، حتى ما لا روح له منها، فهو خلل في الطبيعة ورؤيتها:

الدوار الخفيف
واختلال العلاقة بين النظر
والتعرف
تلك علاماته
لم يكن مرضاً واضحاً
هو ظاهرةٌ غامضة
تتسرب في الجوّ
تفترس الآدميينَ في خفيةٍ
وتغلّفهم بالتراب

في البداية يبدو أن هذا المرض لا يصيب إلا الآدميين، فهو مرض «روحي». ولكن سرعان ما سنعرف أنه مرض يصيب كل ذي حياة:

الطيور تهاجر في غير أوقاتها
الصقور تحدق ساكنةً
صفحة الموج مغبرَةٌ
السواحل مقفرةٌ
وهياكلُ من سفنٍ غابرة
طمرتها الرمال
الصحارى المشعّة تغلق دائرة الأفق
والشمس تهبط محمرّةً
والرعود الخفيّة
بين الغيوم تدمدمُ نائيةً كوحوش.

في مفتتح القصيدة أعطانا الشاعر الإحساس بأن

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه الظاهرة الغامضة تتسرّب في الجوّ لتفترس الآدميين، ثمّ أقنعنا بعد ذلك بأنها تفترس كلّ ذي عينين يرى بهما: الطيور والصقور وكل ما يرى. وخفيةً انتقل بنا من «ما يَري» إلى «ما يُري». أي إلى كلّ ذي صورة نستطيع أن نضفيَ عليها معنى روحيّاً. ولكن كيف يمكن للكائنات غير الإنسانية أن تحسَّ بخطر التصحر؟ تحس الكائنات غير الإنسانية بخطر التصحر حين تخرج عن مساراتها التي رسمتها الطبيعة، وتعرى عن الحياة:

الطيور تضيع مساراتها
وتخرُّ على الأرض يابسةً
وصقور المجاعات تربض ساكنةً
وتحدّق
المدن الشاحبة
تتقدم نحو القفار
تتراجع ثانيةً
وتلملم أطرافها الخضر
يحدث ذلك في ثانية
أو عصورْ
الحدائق تطمرها الريح
غير أعالي شجيراتها
الجداول تعرى
خنادق حربٍ تحجّر فيها الزمن.

صور اسمية متتابعة تتكوّن في الغالب من مبتدأ وخبر، أو مسند إليه ومسند، وظيفتها توطيد الإحساس بالجفاف والاختناق واليباس على الأرض. غير أن الشاعر يدرك أنه إذا اكتفى بذلك فقد جعل هذا التصحر مرضاً في الطبيعة وحسب. والزمن المتحجر ليس سوى زمن منشق على ذاته، زمن استشراف لحظة انتظار المصير، المنقسم إلى زمنين: يتقدم أحدهما إلى الأمام ليطلق نبوءته، ويتراجع ثانيهما إلى الخلف ليشهد هذه اللحظة وهي تتحقق. لذلك فإن الشاعر ينتقل بهذا المرض ليتجاوز ذلك إلى الشمس والبراكين وما لا يتناهى في الكبر:

الرمال تهاجمْ
تركب متن الزوابعِ
تبتلع الشمسَ
تغزو حدود المحيطات
تدخل في فجوات الطبيعةِ
في فوّهات البراكينِ
تطمس كلّ المسالك
تجثم عند ضواحي المدن
وتحاصرها.

إذا وقف زحف الرمال عند ضواحي المدن، فذلك شيء طيب، لأنها ستبقى في منأى عن الحضارة نوعاً ما. لكن ظنّنا سيخيب، لأن الرمال ستلتهم الحضارة نفسها حين تلتهم المتاحف والكتب، فتصير المتاحف تاريخاً للمتاحف، والكتب تاريخاً للكتب. لم تعد المتاحف تاريخاً للمشروع البشري، ولا الكتب إعلاناً عن محاولة هذا الكائن الإنساني الرقيّ بتجربته الروحية، بل صارت المتاحف تعرض تاريخها الخاص، صارت متاحف للمتاحف بلا روح إنسانية أو مشروع بشري:

المتاحف تعرض تاريخها وحده
هي ذكرى عهود المتاحفِ
يغشى التراب جوانبها
التماثيل تزداد حجماً
وتوشك أن تتفتت
كل سيوف المعارك مغمدةٌ
في غمود التراب
ثياب الملوك
تحرك أجنحةً من تراب
خلال السكون
الكتب
تتداعى مجلّدةً بالغبار
الذي يتحجّر شيئاً فشيئاً
صدور المعاجم منخورةٌ
تتلاصق أوراقها
تتآكلُ
في كتلٍ من رمالٍ رماديةٍ ناعمةً.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا نريد أن نتوقف طويلاً عند هذا الإحساس بالتناثر والتفتت الذي تتضافر البنى الدلالية والصوتية على إلقائه فينا. فعلى المستوى الدلالي هناك (التفتت) و(التداعي) و(التآكل) و(الغبار) و(التراب). وعلى المستوى الصوتي هناك تكرار واضح لحرفي التاء واللام من جهة، والراء والميم من جهة أخرى. وتكرارهما يرسم لنا (تلالاً) من (الرميم). وهذا ما يلقي فينا الانطباع بأن ما كان ذات يوم حياةً قد أصبح أكواماً من العظام الميتة الخاوية. لن نتوقف عند ذلك، ونكتفي بهذه الإشارة السريعة. لكننا نريد أن نسأل: ما الذي يحدث حين نرى لقيةً متحفيةً كالسيف أو الخنجر أو التمثال أو ما أشبه ؟ إننا نضع أنفسنا في مكان صاحبها ونتخيّل مشروعه الوجودي الذي قصده من وراء صنعها. وهكذا فنحن نضخُّ فيها وجوداً إنسانياً ومشروعاً بشرياً دون أن ندري. ولكن حين تعرض المتاحف تاريخها الخاص وتصير متاحف للمتاحف، بحيث تغمد سيوف الملوك وثيابهم في الرمال، فهذا يعني أن الإنسان اختفى بمشروعه الوجودي عنها. ها هي المتاحف إذاً بلا روح، وبلا حياة، وبلا ذكرى معرفة. لقد نخر الجفاف في عظم الحياة حتى وصل النخاع:

في الهواء
يتحرك هذا الوباء الذي لا اسمَ له
يتسلل عبر الستائرِ
ينفذ بين شقوق النوافذِ
يسبح في الغرف الهادئةْ
ويشعّ من الضوء من شاشةْ
ويرسب ظلاً على الأغطية
ويرشّ ببطءٍ على كل شيء
طبقات الغبار.

لا يتوقف زحف الرمال عند المتاحف والمكتبات، بل يصل إلى البيوت، متسللاً إليها عبر الستائر وبين شقوق النوافذ، إلى غرف النوم حيث يُراكم طبقات الغبار فوق أجهزة التلفزيون. هنا لم يعد هناك بشر يرون هذا الوباء ويشهدون على فعله التدميري الكاسح:

لا يكاد يُحَسُّ به حين يظهرُ
كلُّ علاماته
خللٌ غامضٌ في الرؤى
ودوارْ.

إنه فعل مبنيٌّ للمجهول، فاعله بلا اسم. ما من شاهد عليه. هل التهم الجفاف الحياة وقضى على البشرية؟ ألم يعد هناك أحد يستطيع أن ينقل لنا، نحن أبناء الماضي أو أبناء المستقبل لا فرق، تجربة اختفاء الحياة على سطح هذا الكوكب؟ ينبغي ألا نسرف في التأويل، فالتصحر لم يقع بعد. والأفعال التي وردت في القصيدة كلها بصيغة المضارع، أي الزمن المجرد الذي يصح على الأزمنة كلها. هو إذاً زمن لم يقع بعد، ولكنه زمن النبوءة الممكنة الوقوع في الأزمنة كلها.

تتكرر هذه البنية السردية في قصيدة «أفق من ذئاب»، التي تتحدث عن قرية في العراء تعوي فيها الذئاب كلَّ ليلة، حتى يطبق عواؤها على الأفق، ويندسُّ في ضحكات الناس ورقصاتهم وأهازيجهم وحكاياتهم وذكرياتهم. يندسُّ العواء في هدهدة الأم لوليدها، وفي عناق الزوج لزوجته، يندس بين التلاميذ والكتب المدرسية. يتسلل عواء الذئاب إلى أحلام سكان القرية حين يخلدون إلى النوم، ويلتحم بها حتى مطلع الفجر. لذلك يتصور الناس أن الذئاب ستنقض عليهم، ويترصدون هجومها، دون أن يعرفوا متى على وجه التحديد:

الذئاب ستهجم لكن متى؟
أوّلَ الليل؟
منتصف الليل؟
عند الهزيع الأخير؟
أوان احمرار الشفق؟

تستولي الذئاب على مشهد الأفق، وتقبل في حشود ظلامية غامضة، تقترب شيئاً فشيئاً من القرية. وحين يصل توقع الناس بهجومها عليهم إلى ذروته، تختفي في وضوح النهار:

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفق من ذئاب
أفق من حشود ظلامية غامضةٌ
يتحرك، يدنو، يضيق قليلاً قليلاً
(وثانيةً يختفي
في وضوح النهار).

للقارئ حرية أن يتأول هل ظهر النهار على الذئاب، فهربت من القرية، أم على الناس فهربت منها الذئاب. لسنا ندري بالضبط. ولا يريد العرّاف أن يصارح طالبي نبوءته مَن هرب ممّن، فما دام يقدم نبوءة، فإنّ الارتياب جزء من هذه النبوءة. ولا تستطيع النبوءة التصريح بمحتواها، بل تكتفي بالتلميح له بعبارة متناقضة تقبل قراءات متعددة. لكنّ القارئ المدرب على تلقي الشعر، لا بدّ من أن يتذكر قصائد كثيرة تنطوي على هذه البنية السردية نفسها، لعلّ أشهرها قصيدة «في انتظار البرابرة» للشاعر اليوناني كافافي، حيث يحاصر البرابرة المدينة اليونانية القديمة. ولكن بدلاً من أن يخشى أهل المدينة من هجوم البرابرة، فإنّهم يحتفلون بقدومهم، يسنون القوانين التي يريدها البرابرة. يجلس الملك عند بوابة المدينة متهيئاً لاستقبالهم. وحينما يصبح البرابرة هم الحلّ الذي تنتظره المدينة، يقرر البرابرة الانسحاب، فيتساءل أهل المدينة: والآن ما الذي نفعله من دون برابرة؟ لقد كان هؤلاء نوعاً من الحل.

يعلّق الناقد «س. م. بورا» في كتابه «التجربة الخلاقة» على هذه القصيدة قائلاً: «يتعرض كافافي في هذه القصيدة لموضوع له شعبية واسعة في زمنه. فالكاتب الروسي فاليرى بريوسوف كتب قصيدة بعنوان «الهون القادمون» رحب فيها بتدفق المحتلين البرابرة على عالم متعب يحتاج لدم جديد وحياة جديدة. وبروحية مشابهة، كتب ستيفان جورج «إحراق هيكل» صور فيها بطريقة مسرحية ذلك الإعجاب الكبير الذي يحمله الناس للمحتل المتجبر الذي يدمر أقدس مقدساتهم. تتحدث القصيدتان بلغة الماضي ولكنهما تعكسان هموم الحاضر وآماله. فقد أحس «بريوسوف» و«جورج» بأن العصر مريض ولا يمكن شفاؤه إلاّ بكارثة كبيرة تلتهم حضارة القرون العديدة».

لكنّ هذه المماثلة السردية في توالي الأفعال يجب ألاّ تجعلنا نغفل عن الاختلاف بين هذه القصائد وقصيدة البريكان. فهذه القصائد مؤطرة بزمن تاريخي واضح، ويتم التعبير عنها بصيغة الزمن الماضي، أمّا قصيدة البريكان فهي على العكس، لأنها خالية من الزمن الخارجي، ومكتفية بالزمن اللغوي الداخلي الذي حافظت فيه على صيغة المضارع، أي زمن الصفر في اللغة العربية. وتوالي الجمل الاسمية فيها واضح حيث الدلالة على زمن هارب من التحديد. وبالتالي فالمهمّ هو زمن الرؤيا، لا زمن الفعل. وهذا ما يجعلها نبوءة تصح على الأزمنة جميعاً.

لا تحمل نبرة البريكان أية نصيحة، ولا تعلن عن أية إمكانية لتجنب هذا المصير الجماعي. إنه يكتفي برؤية علامات ما يحدث، دون أن يقدم أية إمكانية لتحاشي حدوثه. التصحر خلل لا يُقاوم. والذئاب أفق مطبق لا مهرب منه. وكلاهما فعل داخلي لا تمليه أية سلطة خارجية. فالتصحر نتاج المدينة نفسها، والذئاب هي أفق قريتها بذاتها. وبالتالي فمسار هذه المدينة، وتاريخ هذه القرية هما اللذان يحكمان عليهما بالتصحر والذئاب على التوالي. فهما مرضان جماعيان وداخليان معاً. كلاهما يصيب الجميع ولا يفلت منه أحد، وكلاهما داخلي روحي ينبع من صميم القرية أو المدينة ويعشش في داخله. ألسنا هنا إذاً إزاء ثنائية يظهر منها بعد واحد فقط، ويختفي بعدها الثاني في حكايات هذا المصير الجماعي؟

يأتينا الجواب من قصيدة «السقوط الجماعي» المكتوبة عام (١٩٦٩). ينكشف السقوط الجماعي في هذه القصيدة، حين تبدأ الجماعة بتزوير أحلامها، والاحتيال على ذاتها، فيدخل التصنيع على كل شيء: آلات لصناعة التاريخ، قوانين على شكل مسامير تُزرع في المخ، «خلاصات من الأحلام في صورة أقراص، شراب، حقن في الدم تحت الجلد». السقوط الجماعي هو حتماً وبالضرورة سقوط داخلي ذاتي. السقوط هو

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحجر الروح، واستسلامها لوثنية الآلة. هكذا إذاً تتحدث هذه القصائد عن المصير الجماعي لا في أثناء تحققه ووقوعه، بل قبل ذلك بقليل، وبعده بقليل. فالزمن هنا مفتوح على الأبد، وهو في الوقت نفسه، أبد مكثف في لحظة ترائي بالحضور الدائم. وبغية السيطرة على هذا الزمن الهارب دائماً يضطرّ الشاعر إلى تقسيم ذاته إلى اثنين يموت أحدهما ويتوقف عن الكلام، ويحيا ثانيهما ليبدأ بالكلام. أولهما راوٍ مشارك يختفي، وثانيهما راءٍ مفارق يظهر.

إذا انتقلنا إلى قصائد المصير الفردي سنجد هذه التقنية نفسها. في قصيدة «حارس الفنار»، المكتوبة بضمير المتكلم، يعدّ حارس الفنار المتوحد لمراقبة أمواج الرعب الكبير، مائدته، ويهيئ الكؤوس لاستقبال سفينة الأشباح، التي تحمل الزائر الغامض الآتي بلا خطى. تسقط فنارات العوالم، وتتسيّد الرياح. ومن خلال مونولوج المتكلم ندرك أن حارس الفنار هو الجميع ولا أحد:

يا طالما أسريت عبر الليل، أحفر في القرار
طبقات ذاك الموت. أتبعت الدفائن في السكون
أستنطق الموتى. أرى ما كان ثمّ وما يكون
وأشمُّ رائحة السكون الكامل الأقصى.

في ذروة الانتظار، وفي اللحظة المتوقعة لمداهمة الزائر الغامض عزلة حارس الفنار، يصوّب هذا الأخير نظره على رقاص الساعة. لم تعد الساعة آلة للتوقيت، بل أصبحت مخلباً ينهش نياط القلب. كل حركة من حركات رقاص الساعة صارت «أبداً» يتقلص ليحفر في الداخل أخدوداً روحياً لا يُردم:

الساعة السوداء تنبض - نبض إيقاع بعيد-
رقاصها متأرجحٌ قلقٌ يميل إلى اليمين
إلى اليسار
إلى اليمين
إلى اليسار
إلى اليسار

في هذه الأرجحة الأخيرة لم يعد بالإمكان قول شيء، وإن كان بالإمكان توقع كل شيء. لقد توصل الزمن إلى نهايته بالنسبة للمتكلم، وإلى بدايته بالنسبة للمشاهد. لقد قطع لسان الراوي، وأطلق لسان الرائي. ونستطيع أن نصف هذه الأرجحة الختامية بأنها «لحظة انتظار المصير». وهي لحظة ينتظرها الراوي لينتهي، وينتظرها الرائي ليبدأ.

تظهر «لحظة انتظار المصير» في قصيدة «هواجس عيسى بن الأزرق في الطريق إلى الأشغال الشاقة». كان عيسى بن الأزرق مكبلاً بالسلاسل، والقطار ينهب الأرض تحته، يدخل في النفق الطويل، فيتيح لعيسى التأمل في عيون المسافرين، وتحليل انطباعاته، وهم يرونه مكبلاً. ثمة ذاتية متبادلة بين الاثنين: فعيسى بن الأزرق يضع نفسه في موقف المتفرجين عليه، وهؤلاء يتفرسون فيه، ويحاولون استبطان مشاعره. ولكن «**ما ملمس الحديد مثل منظر الحديد**». هناك تجربة فاصلة بين الخبر والعيان، بين الرؤية عن بعد والتجربة المباشرة، يستغرق عيسى بن الأزرق في تأملات مستفيضة يحاول بها امتصاص طول الرحلة، ومقاومة بطء الزمن. ويسمح اتجاه حركة القطار الخطية السيالة باستمطار أحلام اليقظة. فحركة القطار ضدّ حركة الزمن، بل هي اختراق مندفع في أحشاء الزمن. حين يجلس المرء هادئاً في شيء يتحرك، تبدو له حركته وكأنها ضد اتجاه الزمن. هكذا وصف شاعر قديم حركة المطايا: (**وسالت بأعناق المطيّ الأباطح**). يستغرق عيسى في تأملاته عن أمّه، عن وجوه المسافرين، عن الحب والموت، والكتب والحزن والظلام ونوافذ القطار. وإذْ يستنفد الموضوعات حوله، يكتشف أنّ الطريق لم يبدأ بعد:

أعرفه، فهو طريق موحش سحيق
ولم تكد تبتدئ الرحلة

هنا ينقسم الزمن إلى زمن داخلي سريع، وزمن خارجي بطيء. وينقسم عيسى بن الأزرق، بسبب ذلك إلى اثنين أيضاً: إلى محكوم بالأشغال الشاقة يعاني، ومفكر يحلل معاناته، إلى راءٍ يعلم، وراوٍ يجهل.

في قصائد التسعينات، لم يعد بطل البريكان في

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لحظة انتظار المصير بطلاً إنسانياً، بل صار حيواناً أو جماداً (رحلة القرد، متاهة الفراشة، أفق من ذئاب، مصائر سفن وصخور، الأسد في السيرك، وقد كتب هذه القصيدة مرة ثانية بعنوان: (حلم الأسود). لكن هذه الحيوانات، في حقيقة الأمر، تعبر عن معضلة إنسانية في جوهرها. هنا نلاحظ مفارقة من نوع ما، فحين كان شعر البريكان ينصرف إلى أبطال إنسانيين كان يغرس فيهم مقاومة آلة عملاقة تريد سحق إنسانيتهم. في قصائد مصير الحيوانات والأشياء، يصبح الزمن والإنسان هو هذه الآلة العملاقة. والغريب أن الحيوانات تظل تحمل في داخلها الجوهر الإنساني النبيل للراوي الجاهل، ويظلّ قبح الآلات الإنسانية العملاقة ودولاب الزمن الدوار، رمزاً للتجرد عن الإنسانية لدى الرائي العالم. ومن تناقضات هذين القطبين تستمد القصيدة عناصر تأثيرها وجماليتها.

تشبه قصيدة «رحلة القرد» من حيث البنية السردية قصيدة «هواجس عيسى بن الأزرق» شبهاً يكاد يكون تاماً. فالقرد في قفص خشبي في مؤخرة الشاحنة، التي تتحرك حركة مضادة لحركة الزمن. في البداية يصف الشاعر القرد وصفاً خارجياً في الطريق الذي يتلوى ولا ينتهي، ولكنه سرعان ما يستبطن مشاعره، فيدخل في أحلامه وهو يحلم بالغابة النائية وأراجيحها. وهذا الانتقال من وجهة نظر خارجية إلى وجهة نظر داخلية، لا يشير إلى انقسام الشاعر إلى راوٍ يجهل وراءٍ يعلم فقط، بل يشير أيضاً إلى تحوّل القرد نفسه إلى كائن إنساني ذي شعور، وتحوّل آخر، لا يصرح به الشاعر، للإنسان إلى آلة مجردة عن العواطف، ولا تعرف سوى الحسابات الميكانيكية. لم يكن القرد يعلم شيئاً عن التجارب التي ستجرى على مخّه في غرفة الأجهزة:

لا يعرف القرد شيئا عن المختبر
غرفة الأجهزة
والمجاهر والمبضع الدموي
حيث تصنع من مخه الأبيض المستدير
عينات التجارب.

من فجوات القفص
ينظر القرد. يلقي على كل شيء
نظرةً ساكنة.

قصيدة «الأسد في السيرك» تروي حكاية أسد مروض تحول من ملك الغابة إلى مجرد لعبة يجري تحريكها بالسوط. عند بدء احتفال السيرك، تستعرض الفيلة والخيول والساحر وسط ضجيج الأضواء، والألوان وتصفيق الأطفال. وحين يدخل الأسد مسرح الاحتفال، يقابله سوط المروض، فيكشف الأسد عن أسنانه الهرمة. يقفز الأسد بين حلقات النيران، ويعض على رأس مروّضه. تصفق الناس، وترمي الأسد بقشور اللب. لقد فقد الأسد مملكته في الغابة إلى الأبد، وتحول إلى مجرد دمية للتسلية. وبعد انتهاء الاحتفال، وانصراف الجمهور، ونوم المروض، يعود الأسد بخياله إلى الأشباح الغامضة في الغابة، إلى ليل الطبول، وإله القبائل، متحسساً موت مخالبه، وتفتت أنيابه:

المهرج يغفو بلا أقنعة.
الأسد
هادئ في القفص
تتوازى ظلال الحديد على جسمه
يتخايل بين الظلال
شبحاً غامضاً لإله القبائل
وجهاً مضيئاً لليل الطبول
ملكاً للسهوب وللغابة الصامتة
يتحسس موت مخالبه
وتفتت أنيابه
ويحدق متحدياً بالظلام.

هنا نلاحظ تبادل الأدوار الذي تريد أن تسربه القصيدة، فالأسد يصير إنساناً قادراً على الحلم بموطنه الأول في الغابة، والإنسان (المهرج والمروض) يتحولان إلى آلات مجردة بلا روح. وهنا أيضاً نعرف أن ما يفكر به الأسد هو لحظة انتظار المصير التي يعود بها إلى موطنه الأول.■

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

سوريا
الثقافة_مدحت عكاش
العدد رقم 2
1 فبراير 1986

شعراؤنا و المذاهب الادبية

بقلم : محمد اسماعيل دندي

المذهب الادبي تيار عام ، يفرضه العصر على كتابه ومفكريه ، ليعبروا عنه تعبيرا يلتقي فيه الاقتناع الداخلي بقيم ذلك العصر ، ايمانا بها ، اورفضا لها ، وتنبع عموميته من عمومية الحالة النفسية التي يمثلها عند أبناء المجتمع الوحد ، ومن هنا يكون تشابه الافكار والمبادىء ، عند ادباء مذهب ما تشابها عفويا ، يمليه الاحساس العام بنبض العصر والمجتمع ، وعلى ذلك فالمذهب الادبي ، لا يقوم على أسس جمالية خالصة ، وانما هو وحدة متلاحمة في مضمونها وشكلها ، مبنية على جملة من مبادىء : فكرية واجتماعية وفلسفية وجمالية ، كما ان المذهب الادبي مدين بظهوره لتطور حضاري وتاريخي شامل . . ومن هنا ارتبطت المذاهب الادبية — في نشأتها — بتحولات طبقية واجتماعية وسياسية هامة ، في الدول الاوربية الحديثة

اذا نحن عدنا الى تراثنا العربي القديم ، وتلمسنا فيه ، ما يمكن ان نسميه مذاهب أدبية فبأي غلة نعود يا ترى ، ؟؟ .. الواقع ان ادبنا القديم يخلو من المذاهب الادبية بمعناها الذي حددناه قبل قليل ، فاذا اجرينا بعض التعديلات على التعريف السابق ،فبسطناه وصغرناه ، وقصرناه على بعض الظواهر الفنية المشتركة بين عدد من الشعراء ، دون الرجوع الى خلفياتها الحضارية ، واطارها الفكري او الفلسفي ، اذافعلنا ذلك فأول ما يواجهنا : تلك المدرسة الاوسية في الشعر ، او من كان يلقبهم الاصمعي باسم " عبيد الشعر " وأشهر اعلامها زهير بن ابي سلمى ، والحطيئة ، وأتباعهما الذين اجتهدوا في تنقيح شعرهم ، ودققوا في صياغته ، وأعادوا فيه النظر مرة بعد مرة ، قبل نشره على الناس واذاعته بينهم ، ويلي هذه المدرسة مذهب البديع الذي عد مسلم بن الوليد من مؤسسيه ، وعد ابو تمام اهم ممثليه في العصر العباسي ، وهو مذهب يتسم بالمبالغة في العناية بالمحسنات اللفظية والمعنوية ، التي أطلق عليها اسم البديع ، وأخيرا نلتقي المنهج الذي سماه المرزوقي باسم "عمود الشعر" وحدد له عناصر سبعة ، جعلها من مقومات الشعر وأركانه ، وذلك عبر المقدمة الهامة التي صدر بها شرحه لديوان الحماسة .

ان هذه المدارس والمناهج بعيدة كل البعد ، عن المذاهب بمعناها الحديث الذي صار مفهوما اليوم في شرق العالم وغربه ، وان اطلاقنا كلمة " مذاهب " ، عليها ليحمل بداخله كثيرا من التساهل، والتهاون بالدقة العلمية لهذا الاصطلاح وأقرب الى الصواب والاعتدال ، ان نجعلها اجزاء من التقنية الفنية ، لنظم الشعر دون ان نقارنها بمذاهب الغربيين ومدارسهم .

وأما أدبنا الحديث ، فالامر فيه مختلف أشد الاختلاف ، لان نهضتنا الحديثة ،قامت على التمازج العميق او السطحي ، بين ما ورثناه من حضارة الاجداد ، بكل مقوماتها المادية والمعنوية ، وبين الحضارة الغربية الحديثة ، بكل شمولها وتفرعاتها ومعطياتها ايضا ، وكانت المذاهب الادبية في الغرب : من كلاسيكية ، ورومانسية ، ورمزية ،واقعية ، بعضا من هذه الحضارة الوافدة الى

الساحة الادبية في الوطن العربي ، وقد تلقفها الشعراء والنقاد والقراء على السواء .

لقد ظهرت هذه المذاهب في اوربا مقترنة بأوضاع حضارية شاملة ، ومرتبطة بمراحل تاريخية محددة ، فكان ظهورها رهنا بتلك الشروط التي أوجدتها ، وهي لم تظهر في فترة واحدة ، او بلد واحد، وانما عملت على ظهورها عوامل متداخلة ، جعلت لكلمذهب عمرا مديدا ، قد يطول او يقصر ، لكنه لا ينتهي الا بدخول عوامل جديدة ، تهيء لمذهب اخر جديد ، وهكذا فقد مرت قرون متعددة وأسهم ادباء متباعدون في المكان والزمان، حتى اكتملت تلك المذاهب ، وتحددت أبعادها .. وسواء اكانت تتكامل على ضوء الوعي بها ، والتصميم لها ام كانت تتنامى كمحصلة لجهود عفوية ، فان اعظم الادباء الذين يمثلون كل مذهب ، هم الذين لم يخضعوا للقوانين والقواعد وانما أبدعوا أعمالهم قبل اكتمالها ، وقبل تحليل النقاد لخصائصها وميزاتها، ولما انتقلت هذه المذاهب الى بلادنا العربية نتيجة للترجمة ، او القراءة المباشرة ، في اوائل هذا القرن واواسطه فقد كان الامر مختلفا عما حدث فياوروبا وذلكان هذه المذاهب جميعا ، وفيوقت واحد تقريبا ، أخذت تنتشر على نطاق واسع ، بين الشعراء والنقاد ، وهكذا، توفرت بين أيديهم ملخصات وموسوعات ، وأمثلة ونموذجات ، لكل مذ هب منها ، وصار الشعراء يعرفونها جميعا ، وربما حفظوها عن ظهر قلب واستظهروها فيما بينهم ، وراحوا بعدئذ يختارون منها ما يعجبهم ،وينتقون ما يروقهم ، لكنهم في أكثر الاحيان ، لم يتعمقوا في البحث عن خلفياتها وفلسفاتها ، ولم يدرسوا أبعادها وأصداءها ، فقد ألموا على الاغلب ، بالمبادىء الفنية ، والشكليات الحرفية ، ثم راحوا يرهقون أنفسهم بالتطبيقات الشكلية ، ويلزمونها بالثيمات العامة لهذه المذاهب ، وقد ترتب على ذلك امور ، من بينها التنقل بين مذهب وآخر ، بحسب المناسبات او التغيرات والطوارىء ، اجتماعية وسياسية وفنية ، ومنها الاكتفاء بالمظاهر العامة الصارخة للمذهب ، دون المساس بروحه أو جوهره الذي كان علة وجوده وقبوله في الغرب ، "فالادب الكلاسيكي" مثلا: " ادب عقلاني وبسيكولوجي ، وداع الى الاخلاق ، يهدف الى التعريف بالانسان، او الى التعرف الانسان عامة ، لا الامزجة الخاصة بكل منا ، الانسان في كل الازمنة والامكنة ، من غير اهتمام بالاختلافات العرقية والتاريخية والجغرافية ، الانسان المعنوي في فكره وقلبه ، لا الانسان المادي الفيزيائي ، ولا الاطار المادي لحياته .."

(انظر كتاب الرومانسية في الادب الاوربي ص ٦٤ – ٦٥) .

هذا هو المذهب الكلاسيكي ، كما يفهمه الاوربيون ، فما الذي بقي منه ، لدى شعرائنا وادبائنا ؟؟ شيء واحد : هو محاكاة القدماء وتقليد اساليبهم، ذات الديباجة الفخمة ، والعبارات القومية الجزلة ، واجترار صورهم التي نصلت الوانها ، وفقدت تأثيرها والرومانسية ماذا تعني لدى الاوربيين ؟؟ يقول :

(سيرموريس بورا) في كتابه النقدي القيم (الخيال الرومانسي) مبينا جوهر المذهب الرومانسي : " اذا اردنا ان نميز خاصية فريدة ينفرد بها الرومانسيون .. أمكننا ان نجدها فيما خلعوه على الخيال من أهمية ، وفي وجهة النظر التي يتمسكون بها عنه ..

الخيال عند الرومانسيين امراساسي لانهم يعتقدون ان الشعر بدونه مستحيل ، . . واصرار الرومانسي على الخيال امر تقوية اعتبارات دينية وميتافيزيقية ."

(ص ٥ – ٦ من كتاب الخيال الرومانسي)

وماذا يراد بالرومانسية عندنا ؟

العواطف الرقيقة والموضوعات التالية : حب الالم ، الهيام بالطبيعة ، عرض الذات والفرار من المجتمع ، ولكنك لا تجد في اثناء هذا وما ليه " الخيال " الرومانسي الخليق بهذا الاسم ، الذي يعلو على الارتباط بالمسموعات ، والمنظورات الاليفة ، الخيال الذي يشق الحجب ، ويخيل الى القارىء بحق انه يستمتع بما هو أجل من ذوات هاربة ، وأحلام بعيدة ، ورؤى غامضة ، لقد أخذوا عن الرومانسيين الغربيين موضوعات عامة ، واغراضا مختلفة ، وجهلوا او تجاهلوا الجوهر الاساسي للرومانسية .. مثل هذا نستطيع قوله فيما يخص المذاهب الاخرى من رمزية وواقعية وسواهما ، ويرى الدكتور مصطفى ناصف ان اهتمامنا الشكلي ، بالمذاهب الادبية يعود الى اهمالنا لدراسة الفلسفة المرتبطة بكل منها :

" وما دمنا نجهل كثيرا مندقائق الفلسفة فلن يتاح لنا التعمق في دراسات المذاهب الادبية ، واقرأ فيما كتبه الدارسون عن الرومانسية والرمزيةفسوف تجد ما أقول حقا ، وسوف تجد الكتاب لا يلتقطون من المراجع ما يسعفهم على استقصاء هذا الجانب الفلسفي ، من أسباب المذاهب الادبية ونتائجها ".

(انظر كتابه : الصورة الادبية ص ٢٣٢ – ٢٣٣)

والان ماهي النتائج التطبيقية التي ترتبت على كل ذلك ؟؟

١ – البلبلة والاضطراب في اصدار الاحكام على الشعراء وتصنيفهم ، ونضرب مثلا على ذلك ، الشاعر احمد شوقي ، فقد اتفق معظم النقاد والدارسين ، في احكامهم العامة ، على اعتبار شوقي شاعرا كلاسيكيا بل عدوه امير الشعراء الكلاسيكيين ، ولهم أدلة كثيرة ، وشواهد لا تحصى ، تؤيد رأيهم هذا ، ولكن القارىء قد يفاجىء عندما يقرأ مقالا لشاعر مرموق ، هو الأستاذ أحمد عبد المعطي حجازي ، عنوانه (شوقي شاعرا رومنسيا) وهو المقال الذي نشره في مجلة الهلال المصرية ، في عدد خصت به الشاعر شوقي (عدد تشرين الثاني – عام ١٩٦٨) وقد عرض في المقال ، قصائد ومقطعات كثيرة ، من ديوانه ، ومسرحياته ، تبرز الجانب الرومانسي في شعر شوقي ، وربما كانت مفاجأة القارىء اكبر ، اذا رأى ناقدا آخر يدرس الجوانب الرمزية في شعر شوقي ، ويقدم ايضا امثلة ، وتحليلا تفصيليا للعناصر الرمزية في قصائده ، وكتاب الرمز والرمزية للدكتور محمد احمد فتوح ، على ما اقول شهيد ..(انظر الصفحة ١٤٩ من الكتاب المذكور).

٢ – الصعوبة في دراسة شعرائنا – على اساس مذهبي ، وعندي مثال على هذه الصعوبة يجسده كتاب " الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية " للمرحوم جلال فاروق الشريف ، وهو كتاب قيم ، لكنه يحتوي على تصنيفات كثيرة قابلة كلها او اكثرها للنقاش والمعارضة واثارة الخلاف ، فعمر ابو ريشة مثلا ، هو في رأي الناقد ، قمة الكلاسيكية الجديدة ، وآخر روادها ، وحكمة هذا من الاحكام اليقينية القاطعة ، بحسب اعتقاده الذي يعلنه كتابه ، لكن ابا ريشة في رأي نقاد آخرين ، من رواد الشعر الرمزي ، في بلادنا (انظر كتاب الرمزية في الادب العربي ، لانطون غطاس كرم) وكنت قد نشرت مقالا منذ عامين ، عن الرمزية في شعر ابي ريشة ، وحللت عددا كبيرا من قصائده الرمزية وصنفتها في اشكال وانواع ، وربطتها بالمبادىء المعروفة للمذهب الرمزي في الادب الاوربي ورأيت آخرين يعدون الشاعر رومنسيا ، وفي الحق أن في موضوعاته ، وصوره ، وملامح رومانسية ، لا تنكر ، ولا يصح تجاهلها .

كذلك يخصص الناقد جلال الشريف ابحاثه من كتابه للشعراء الرومانسيين في سورية ، ويختار منهم وصفي قرنفلي ، وعبد السلام عيون السود ، وعبد الباسط الصوفي ، وكلهم من مدينة حمص ، عاشوا فترة من الزمن ، تجمعهم صداقة ادبية ، وعلاقة شخصية ، ولن أناقش الناقد في أسباب اختياره لهم ، واهماله لغيرهم من عاصرهم ، او اشتهر برومانسيته مثلهم او اكثر منهم ، وانما سأكتفي بوقفة متمهلة عند الشاعر وصفي قرنفلي الذي جعله الناقد رائد الشعر الرومنتيكي في سورية ، لأبين المسوغات التي تجعلنا نقبل رأي الناقد او نرفضه . واظهر مدى قوتها وصحة ارتباطها بالشاعر وشعره :

١ – اكتب الشاعر قصائد لا يمكننا ان ننسبها الى اية مدرسة من مدارس الشعر غير الكلاسيكية العربية التي مثلها البارودي وشوقي والرصافي والجارم .. وسواهم ، ولعل فيها من التقليد للقدماء واتباع طرائقهم وصياغتهم ومعانيهم اكثر مما لدى اولئك

– انا مناديك فاسمع ايها الطلل
والناس ان نضبت اخلاقهم طلل
ان عضنا الجوع لم يسجد لنا قلم
او صكنا السيف – لم يجبن لنا عضل
(البديوان : وراء السراب ، ص ١٥٦)

– بغداد عاتبة ، والترك في غضب
والانكليز تريغ الفخ عن كثب
ص ١٧٧ .

– اتاني يستجدي شرابي فهجته
وأعرضت اعراض السليم عن الجرب
ص ١٤٧ .

ب – وللشاعر قصائد تبوئه منزلة بين الرومانسيين ، اهتم ببعضها الناقد ، واعتبره من أجلها ، رائدهم الذي لايجار وحسبنا منها قصيدة واحدة يصور فيها الطبيعة ، وبساطتها ،وبعدها عن التعقيدات الحضارية :

أنما أحسد الطيور ، وراء الصبح ، هبت
تدغدغ الصبح ، شرد ..
قنعت بالكفاف ، فانبسط العيش ، واغفى
لا يعرف الهم ، أسعد ..
السماوات عرشها ، والبساتين مداها ،
والجدول الحلو مورد .

ج – وللشاعر ايضا قصائد ، ترفض الاصلاح ، وتدعو الى الثورة ، وتدافع عن الكادحين

وتبشر بانتصارهم ، وتشيدبوعي الجماهير وصلابتهم ، وتحدد هوية الشاعر بوصفه مناضلا في قوله وعمله ، يقف الى جانب الملايين في جوعها وكفاحها ، ان هذه الخصائص وما يتفرع عنها تدفعنا الى حشر الشاعر في اطار الواقعية الجديدة ، او الثورية ، بعيدا عن الرومانسية وتمردها الفردي ، او هروبها وانطوائها:

– ماعلى الارض مصلح منذ كانت
ان لفظ الاصلاح زور صراح
مصلح ، لفظة يراد بها لص
زكي ، ومستغل ، وقحاح
– انا للكادحين منهم وفيهم
سل جبالا ، ذرعتها ، سل سهولا
قصتي قصة الملايين منهم
كتل البؤس حقدنا تكتيلا

د – بعد كل هذه التناقضات والتنوعات في شعر وصفي قرنفلي ، لا نعدم ان يصرح الشاعر نفسه ، بانتمائه الى مذهب رابع هو المذهب الرمزي ، وقد اعلن مرة انه سعى الى الرمزية ، وعمل على تحقيقها ، ثم تخلى عنها ، نتيجة لعجز الجمهور عن فهمه ومتابعته :

أردت رفيق (الرمز) في الشعر مذهبا
فدق عليهم فهمه ، فغدا سحرا
أريناهم الافق البعيد فلم يروا ..
فما ذنبنا ان رد أعينهم حسرى؟

وبعد ، ماذا نسمي هذا القلق تجاه المذاهب الادبية ؟ ان الشاعر يتردد – كما رأينا – في ديوان واحد بين مذاهب اربعة ، يفصب بين أولها واخرها عند الاوربيين ما يزيد عن اربعة قرون ، لماذا لم يتخلص لمذهب منها ، او يتوقف عنده طويلا ؟؟ وهل وصفي قرنفلي حالة شاذة بين شعرائنا ؟ ام هو نموذج لاخرين ، ومثال لكثيرين ، تجد في دواوينهم معرضا لكل المذاهب الغربية ، قديمها وحديثها ؟ آمل ان يكون فيما تقدم من المقال بعض الجواب

محمد اسماعيل دندي

لست أهوى الحياة يارب بعده

شعر : محمد حيدر

لست اهوى الحياة يا رب بعده
كيف أبقى حيا وقلبي عنده
شط عني فبات عمري جحيما
أقطع الوقت نهدة اثر نهده
ليس في الكون ما يغير عهدي
ورجائي الا يغير عهده
لرضاه كرست كل جهودي
وهو نحو الهجران كرس جهده
أنا عبد لله . هل يغضب الله ؟
اذا كنت في المحبة عبده
ان سعدي معلق برضاه
أسأل الله أن يخلد سعده
مسني الضر هل رجوع لما كنت
عليه أم ليس للقرب عوده
كيف ينسى زندا توسده اني
توسدت ليلة (العمر) زنده
كيف ينسى خدا توسده خدي
محال . فكم توسدت خده
كم وكم وردة زرعت بخديه
وحق الاله ما خنت ورده
كم ليال طوقته بذراعي
وكم ليلة تظللت جعده
ان وجدي به يقصر عنه
وجد (قيس) ولو يضاعف وجده
أحسب الكون كله راقصا يختال
عجبا لما أداعب نهده
ان كساني بردا من الحزن نمنمت
له من وفائي المحض برده
جاوز الحد في تجنيه لا أملك
شيئا اذا تجاوز حده

محمد حيدر

المغرب

المناهل
العدد رقم 56
1 ديسمبر 1997

شعرية التناص في القصيدة القومية المغربية الحديثة

شعيب أوعزوز *

تمهيد

إن الحديث عن المجالات الثقافية والفكرية التي تفاعل معها الشعر القومي المغربي الحديث وتحاور، أمر ضروري بغية الوصول إلى فهم أعمق لأبعاده، والكشف عن سرائر خافياته، لأن النص الجديد مهما كان جنسه لا ينطلق من فراغ وإنما : «يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى، ومن ثمة فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها. وخلال عملية الإزاحة هذه، وهي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص، وإنما تبدأ من لحظات تخلق أجنته الأولى وتستمر بعد تبلوره واكتماله، قد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى وقد يتصارع مع بعضها، وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر. وتترك جدليات الإحلال والإزاحة هذه بصماتها على النص، وهي بصمات هامة توشك معها فاعلية النص المزاح ألا تقل في أهميتها وقوة تأثيرها على فاعلية النص الحال الذي احتل مكانه أو شغل جزءا من هذا المكان، لأن النص الحال قد ينجح في إبعاد النص المزاح أو نفيه من الساحة، ولكن لا يتمكن أبدا من الإجهاز عليه كلية أو من إزالة بصماته عليه» (1).

وانطلاقا من هذا التصور للنص، يمكن القول بأن النص لا يمكن فهم مقاصده وأبعاده إلا من خلال إدخاله في شبكة أعم من النصوص، وهذه الشبكة المعقدة من

---

* أستاذ جامعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن طفيل، القنيطرة.

العلاقات بين النصوص هي التي تكون جوهر النص الجديد سواء أكان شعرا أو نثرا وذلك لأن «الشاعر المبدع مهما بلغ في تجربته الشعرية من الرقي يظل مدينا لمجموعة من التجارب السابقة. فهو لا يخلق أشياءه من عدم وإنما يخلقها من خلال الجسور التي يقيمها مع الآخرين» (2). وعن هذا يقول محمد مصطفى هدارة أيضا : «في كل فن نجد صلة نسب، فإنك إذا رأيت فنانا كبيرا فلابد أنه قد وعى أحسن ما عند أسلافه (3)...».

وبهذا فالنص غير محدود، وهو يرتبط بغيره من النصوص، ثم إنه مرتبط بالثقافة والحضارة عموما. وهذه العلاقة التي ترتبط بين النص المفرد وغيره من النصوص أدبية كانت أو غير أدبية، يجب أن ينظر إليها نظرة أوسع لأن بعض النصوص قد اندثرت ونسيت، ولكن مفعولها مازال ساريا. فهي نصوص غائبة ولكنها موجودة في الوقت نفسه وهذا ما أشار إليه (جاك ديريدا) حينما قال : «فالنص ينطوي دائما على عدة عصور، ولابد أن تتقبل أي قراءة له هذه الحقيقة وتنطلق منها... (4)».

ونستنتج من هذا أن التفاعل النصي لا يتم دائما على المستويات السطحية، وإنما قد يكون على المستويات العميقة، ومعنى هذا أن النصوص عندما تحفظ ثم تنسى يصبح أثرها أقوى وأعمق، فلا تظل على السطح بل تغوص حتى تصبح جزءا من كيان النص الجديد، وهذا النسيان لا يكون إلغاء ونفيا، بل يكون انصهارا أو استيعابا بحيث تذوب الملامح الأصلية للنص الأول وتصبح جزءا من النص الجديد.

وهذه النصوص الغائبة من الصعب إرجاعها إلى مصادرها أو حتى التصور أن ثمة مصادر محددة لها. فقد ذابت كلية في الأنا التي تتعامل مع النص كاتبة أو قارئة.

والذي يهمنا من هذا كله، هو تحديد بعض سمات البنية الثقافية والفكرية لدى شعرائنا والتعرف إلى المصادر التي تكون الخلفية المعرفية لديهم، لأن التجربة الشعرية الناضجة ما هي إلا بنية لمجموعة من التجارب والثقافات والمواقف التي ساهم بها آخرون في عصور متعاقبة، فالتجربة الشعرية كلما كانت مصادرها متعددة ومتنوعة كلما كانت رؤية الشاعر ورؤياه قادرتين على استكناه جوهر الحقيقة والكشف عنها.

وإذا تأملنا بنية النصوص التي تشكل متن هذه الدراسة، فإننا نجد أنها تنطوي على نصوص متعددة ومختلفة وعلى عصور ترسبت فيها تناصيا الواحد عقب الآخر، سواء أكان ذلك بوعي من الشاعر أو بدون وعي. ولكننا لن نقوم باستقصاء كل الملامح الأصلية لهذه النصوص وإنما سنعمل فقط على إبراز بعض المستويات التي تدخل في تشكيل بنيتها الكلية.

1. النص القرآني

يبدو لنا أن النص الجذري الذي تحاورت معه القصيدة القومية وتفاعلت معه هو النص القرآني، وذلك لوجود شواهد حرفية داخل هذه القصيدة. ولكن هذا لا يمنع من وجود أثر هذا الرافد الثقافي في البنية العميقة لهذه القصيدة لا يمكن الكشف عنه إلا بالاعتماد على عملية التأويل والتفسير.

فعندما نقرأ الأبيات الآتية نجد وراءها أصداء من الآيات القرآنية.

يقول الشاعر علال بن الهاشمي الفيلالي :

قد أخرج الإسلام أفضل أمة   يشدو بها ثغر المنى البسام (5)

فالشطر الأول من هذا البيت إشارة إلى قوله تعالى : «كنتم خير أمة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله» (6).

وفي قوله أيضا :

هيا أعيدي ما استطعت من القوى   فالسير في درب الحياة صدام
أنت التي فكت يداك قيوده   إذا العوا لم رحمة وسلام (7)

معنى الآيات الكريمات : «وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين».(8) «وإنه لهدى ورحمة للمؤمنين» (9). «ونزلنا عليك الكتاب تبيانا لكل شيء وهدى ورحمة وبشرى للمسلمين» (10).

وقول الشاعر محمد محمد العلمي :

ومهاد الوحي السماوي فيه   قام داود ينطق المزمارا
والزنيم العتل صهيون أبدى   في فلسطين نقمة وسعارا (11)

يشير إلى الآية الكريمة : «وسخرنا مع داود الجبال يسبحن والطير وكنا فاعلين» (12)، والى قوله تعالى : «عتل بعد ذلك زنيم» (13).

وقوله :

يا شقيقي مهلا فموعدك الصبـ   ـح لخصم يستكبر استكبارا (14)

يستعيد قوله الله عز وجل : «وإني كلما دعوتهم لتغفر لهم جعلوا أصابعهم في آذانهم واستغشوا ثيابهم وأصروا واستكبروا استكبارا» (15). «ولقد جاءهم موسى بالبينات فاستكبروا في الأرض وما كانوا سابقين» (16).

وفي قصيدة عبد الرحمان الدكالي :

«قولوا لصهيون اللعينة إننا سنكون بعد غد على ميعاد»، التي منها قوله :

ألا رفعتم رايــة الإسلام فـو ق رؤوسكم لمعامع وجهــاد
ونصرتم الله الذي إن تنصرو ه يمدكم بالنصر والإرفاد (17)

نلمح ظلا لمعنى الآية الكريمة :

«يا أيها الذين آمنوا إن تنصروا الله ينصركم ويثبت أقدامكم» (18).

وفي قول الشاعر نفسه :

أبا الجزيرة إن العُرب قاطبــة والمسلمين وهمْ في العالمين هُمُ
يرون مشرقهم قد ضم مغربهم أن العروبة والإسلام تنسجــم
فليشهد العالم الغربي وحدتنا وأننا بحبال الضاد نعتصم
وأن وحدتنا في الرأي قائمة وأن سور الفراق اليوم ينهدم (19)

إشارة الى قوله تعالى : «واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا، واذكروا نعمة الله عليكم إذ كنتم أعداء فألف بين قلوبكم فأصبحتم بنعمته إخوانا» (20).

ونلمح في قول الشاعر محمد الحلوي :

كتب الله لهم في أرضه ذلة وهو الموفي بالوعــود
لم تقم لهم يوما قائمة تبتنى بالعدل والحق الوطيد
يا عبيد العجل صوغوا مالكم صنما واستقبلوه بالسجود (21)

إشارة الى الآيات الكريمات :

«وضربت عليهم الذلة والمسكنة وباءوا بغضب من الله، ذلك بأنهم كانوا يكفرون بآيات الله ويقتلون النبيئين بغير الحق، ذلك بما عصوا وكانوا يعتدون» (22).

«ضربت عليهم الذلة أينما ثقفوا، إلا بحبل من الله وحبل من الناس. وباؤوا بغضب من الله وضربت عليهم المسكنة» (23).

«وإذ واعدنا موسى أربعين ليلة ثم اتخذتم العجل من بعده وأنتم ظالمون» (24).

«وإذ قال موسى لقومه يا قوم إنكم ظلمتم أنفسكم باتخاذكم العجل فتوبوا الى بارئكم فاقتلوا أنفسكم ذلكم خير لكم عند بارئكم» (25).

ويستعيد الشاعر المدني الحمراوي في هذه الأبيات :

خابت مساعيهم وساء مصيرهم فليقبعوا في ذلة اللقطاء

سيلقنون غدا أمر حقيقة ويجرعون مرارة الغلواء

لا يطمعوا أن يفلحوا بخداعهم برح الخفاء ولات حين مراء

قول الله عز وجل :

«كم أهلكنا من قبلهم من قرن فنادوا ولات حين مناص»(26).

ونستشف من قول الشاعر عبد القادر المقدم :

اصبر وصابر ورابط غير مبتئس إن العروبة هبت تنشد الغلبا

معنى الآية الكريمة :

«يا أيها الذين آمنوا اصبروا وصابروا ورابطوا واتقوا الله لعلكم تفلحون» (27).

وفي قول الشاعر أحمد عبد السلام البقالي من قصيدته : «شمس العرب» :

آمنوا بالله يشدد أزركم ويزدكم من لدنه رشدا

وانصروه إنكم إن تنصروا الله (م) ينصركم فتزدادوا هدى

لن تنالوا القدس حتى تنفقوا من دم القلب ونور البصر

إشارة الى الآيات الكريمات :

«لن تنالوا البر حتى تنفقوا مما تحبون»(28). «يا أيها الذين آمنوا إن تنصروا الله ينصركم ويثبت أقدامكم» (29). «يا أيها الذين آمنوا اتقوا الله وآمنوا برسوله يوتكم كفلين من رحمته ويجعل لكم نورا تمشون به ويغفر لكم والله غفور رحيم» (30).

ونلمح في قول الشاعر محمد العربي الشاوش من قصيدته «المسجد الأقصى لنا» :

ما بعد غدر الغدره بني صهيون الفجرهْ

قد ظلموا وشردوا العـ (م) ـرب الكرام البررهْ (31)

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

معنى الآيتين الكريمتين :

«أولئك هم الكفرة الفجرة» (32).

«بأيدي سفرة، كرام بررة» (33).

هكذا نلاحظ أن تأثر الشعراء بالقرآن كبير جدا كما تدل على ذلك المعاني التي اقتبسوها منه، وهناك أمثلة كثيرة على هذا، ولكننا وقفنا عند بعضها فقط على سبيل التمثيل لا الحصر. والشعراء وهم يستعيدون ألفاظا ومعاني قرآنية لا يفعلون ذلك بقصد الصنعة، وإنما يستعيدون مواقف وذكريات لها قدر كبير من الشعور في وجدان كل مسلم.

2. الرافد التاريخي

ومما يستدعي انتباهنا أيضا في الشعر القومي المغربي الحديث، ارتداد الشعراء الى التاريخ العربي القديم والحديث ليستدعوا منه الشخصيات والأبطال الذين حاربوا الظلم والطغيان وسجلوا أروع البطولات في الكفاح، ويوظفونها في أشعارهم ليعطوا بذلك لقصائدهم طاقات تعبيرية إيحائية قوية، وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجدانها. والشعراء حين يرغبون في الوصول الى وجدان أمتهم عن طريق توظيفهم لبعض مقومات تراثها يكونون قد توسلوا إليه بأقوى الوسائل تأثيرا عليها.

وقد يلجأ الشعراء الى استخدام الشخصيات الدينية والتاريخية ليعبروا من خلال دلالاتها عن مواقفهم وواقعهم، لأن الأحداث التاريخية ليست مجرد خواطر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بل تظل محتفظةبدلالاتها الشمولية على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى. فدلالة البطولة في قائد معين أو دلالة النصر في معركة معينة تظل بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة باقية وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف وأحداث جديدة، فيستغلها الشعراء للتعبير عن بعض جوانب تجربتهم، وبالطبع فإن الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد التعبير عنها.

لاشك في أن المرحلة التاريخية التي عاشتها الأمة العربية أخيرا، وإحباط الكثير من أحلامها، وخيبة أملها في الكثير مما كانت تأمل فيه الخير، وسيطرة القوى الجائرة على بعض مقدراتها، والهزائم المتكررة التي لحقت بها، ستدفع الشعراء الى استرجاع بعض

الشخصيات التاريخية والدينية وتوظيف مواقفها في أعمالهم. ولعل أوضح ما يجلي هذه الظاهرة الأبيات التي سنقف عندها على سبيل المثال لا الحصر.

يقول الشاعر المدني الحمراوي في أبيات له من قصيدته «المسجد المبارك» :

ومولد عيسى وإخوانه بمنطلق الوحي والملة
ومسرى لأحمد قد جاءه وفي ركبه موكب الرحمة
أحج الى قدمها ماشيا لأركع في مسجد الصخرة
وألثم أرضا دعا فوقها وصلى بها عادل الأمة (34)

ويقول الشاعر محمد الميموني :

إنا بنو أمة تبسل مهجتها أو تنجز العهد منذ سالف الحقب
أبر خالد في اليرموك وانخفضت أمام طارق هوج الأبيض اللجب (35)

ويقول الشاعر المدني الحمراوي أيضا في قصيدته «مواقف ومشاهد» :

الله في القبلة الأولى ومقدسها الله في مسجد يؤذى بمحنته
الله في ديننا ديست شعائره الله في شرف يشقى بذلته
لهفي على سلف حموا جوانبه لهفي على الغر من أبناء ملته
لهفي على عمر الفاروق حين أتى والأرض ترجف إجلالا لهيبته
لهفي عليك صلاح الدين من بطل مجاهد مخلص وفي بذمته (36)

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة أن الشاعرين قد استغلا مواقف ودلالات شخصيات تاريخية اشتهرت بصفات معينة انطبعت في وجدان الناس، وهذا كله من أجل استثارة الهمم وبث الحماس في النفوس لانبعاث بطل مخلص ينقذ الأماكن المقدسة من أيدي الصهاينة ويعيد للأمة العربية والإسلامية سالف مجدها وعزها.

ويسترجع الشاعر محمد العربي الشاوش مواقف بعض أعلام التاريخ العربي ويجعل منهم رموزا للقوة والشجاعة، فيقول :

فليس بعد غدرهم إلا الحروب المشهره
في الشام والأردن والمغرب كنا قسوره
نذود عن حرمتنا كخالد أو عنتره (37)

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

ومن ذلك أيضا قول الشاعر إدريس الجاي :

من الخليج الى اليم المحيط هنا شعب عظيم أمازيغ وعربان
آباؤنا عقبة الفرسان عزه أعقابه نعم من صالوا ومن صانوا
الدين وحدنا والدم خلدنا يا ليت لو شهد الأفراح حسان (38)

وقول الشاعر محمد محمد العلمي :

سدنا بماضينا لنحيا حاضرا غضا ونكسر شوكة الأغلال
فهناك عبد القادر الشهم الذي فتح البصائر للمقام العالي
ونحن لا ننسى ابن باديس الذي صان البلاد بهديه المتوالي (39)

ويعتمد محمد الحلوي على إيحاءات أسماء دينية : موسى، عيسى، يوشع، محمد... وغيرهم ليعبر من خلالها عن موقفه من فظائع اليهود ومكرهم وخداعهم وتماديهم في غيهم وضلالهم، إذ يقول (40) :

محمد قرعهم في الكتاب وكابد من مكرهم يوشع (*)
فلا دين موسى وشرعته أقاموا ولا قوله اتبعوا

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

وفي السياق نفسه نقرأ أبياتا للشاعر إدريس الجاي يعيد فيها الى الأذهان وقعة الرسول (ص) مع المشركين في «بدر» ومعركة صلاح الدين الأيوبي مع الصليبيين، إذ يقول :

يا من أتى بيديه راية الدين والسيف يقطع أعناق الشياطين
كنا لعيدك نبكي قبل من فرح واليوم نبكي على نعي فلسطين
أيسحب المسلمون الذل خلفهم وكم أعزوك في بدر وحطين؟
يا للفظاعة والأقداس غارقة في الدم والعار من إجرام صهيون
يبكي المسيح وموسى من فظائعهم وتستحي القبلة الأولى بالملاعين (41)

وهذا الشاعر المدني الحمراوي يستدعي أسماء بعض الأشخاص الذين عرفوا في التاريخ بظلمهم وجورهم للتعبير عن فظاعة الجرائم التي ارتكبها الاستعمار الفرنسي في الجزائر، والتي تفوق أبشع الجرائم التي عرفها التاريخ، فيقول :

مجـازر مـن هـول ومحـق وفتنـة تطيش عقول السامعين بهـا ذعـرا
فظائع لم تعرف لها الأرض إخوة فلا قيصر يـدري بهن ولا كسـرى

ثم يقول :

لقد طال ليل العُرب في الهم والأسى ولـو تركـوا والأمـر كانـوا بـه أدرى
دهتـهم بـلايـا البغـي من كل وجهـة فهدمـت البنيـان واستأصلت جـذرا
مغـول وأحـزاب الصليـب ونقمـة من الترك والإفرنج قصمت الظهرا (42)

3. الرافد الأدبي

يشكل الأدب العربي أيضا نبعا ثرا نهل منه شعراؤنا وكانوا يعودون إليه لاستثارة أقوال ومواقف شعرائه وأدبائه في مواقف مماثلة أو مخالفة، وخاصة شعر الفخر والحماسة والحرب. ويتبدى لنا ذلك في حرص كثير من الشعراء على أن يضمنوا في شعرهم أبياتا أو أشطارا أو عبارات من الأدب العربي قديمه وحديثه تشبه في مضمونها ما يجنحون لمعالجته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من ذلك على سبيل المثال، قول الشاعر إدريس الجاي، يمجد ثورة الجزائر ويشيد ببطولات الثوار :

تبـارك اللـه هذا مـوقـف جلل حمـدا لـه إنـه بالعـرب رحمـان
وما علينا إذا مات العدى كمدا «من سره زمن ساءته أزمان» (43)

فالشطر الثاني من البيت الثاني تضمين لقول الشاعر أبي البقاء الرندي :

لكـل شـيء إذا مـا تم نقصـان فـلا يغـر بطيـب العيـشْ إنسـان
هي الأمـور كمـا شاهدتهـا دول من سره زمن ساءته أزمـان (44)

وفي قوله أيضا :

ومضوا الى الموت الزؤام وكلهـم جسر الى الشرف الرفيـع ومعبـر
لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق عليه مسك أحمر (45)

تضمين لبيت المتنبي المشهور :

لا يسلم الشرف الرفيـع من الأذى حتـى يـراق على جوانبه الـدم

وفي قوله أيضا، مخاطبا ابن بلة ورفاقه :

يا أيها الخمسة الأحرار، لا عجبا إن حرك الشوق من لقياكم وترا
بنتم وبنا على عهد نقدسه يا متعة العين والأحباب حين ترى (46)

نلمح ظلالا لمعنى هذين البيتين للشاعر ابن زيدون :

بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنا شوقا إليكم ولا جفت مآقينا
نكاد حين تناجيكم ضمائرنا يقضي علينا الأسى لولا تأسينا

وفي بيت محمد الحلوي من قصيدته : «دم العرب غال» (47) :

عدمت قومي إن لم تثأروا لدم جرى على عتبات القدس وانسكبا

ما يذكرنا ببيت حسان بن ثابت :

عدمنا خيلنا إن لم تروها تثير النقع موعدها كداء

ومن هذا القبيل أيضا يقول الشاعر عبد القادر المقدم في قصيدته :

«نهضة العرب الكبرى» (48) :

فتعالى صدى العروبة من كـ(م)ـل مكان كما شهدت عبابا
حيث شنت معارك القول لكن أدركت أن للقوى الغلابا

هذا القول نلمس فيه أثرا من قول أحمد شوقي :

وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

وإذا قرأنا قول محمد الحلوي أيضا من قصيدته : «صرخة الجزائر» (49) :

فعلمنا أن الحياة لذى ظـ(م)ـفر وناب لا من يجيد الكلاما
ووجدنا السلاح خير خطيب كلما فاه أخرس الأقواما

نستعيد قول أبي تمام :

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب
بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب

وإذا تأملنا في قول محمد بن مولاي المهدي العلوي من قصيدته :

«دعوا النصل يشفي غيظه» (50) :

وإن عــلى العــرب التتــرس جبهــة موحــدة تــردي العــدى وتصــادم
وإن حيــاة العــز فـي قبضـة الظـبى ومـن رعشات السيـف تأتي العظائـم

لمسنا فيه أثرا من قول الشاعر أبي الطيب المتنبي :

على قـدر أهـل العـزم تأتي العزائـم وتـأتـي على قــدر الكـرام المكــارم
وتعظـم فـي عيـن الصغيـر صغارهـا وتصغـر في عيـن العظيـم العظـائـم

وفي قول الشاعر محمد المختار السوسي في الدفاع عن اللغة العربية (51) :

بــأي خطـاب أم بــأي عظـات أوجه وجه الشعب شطر لغاتي
بــأي فعـال أم بآيـة حكمــة أنشرهـا مـن أعظـم نخـرات

ما يذكرنا بقصيدة حافظ ابراهيم في اللغة العربية أيضا، ومنها :

رجعت لنفسي فاتهمت حصاتي وناديت قومي فاحتسبت حياتي
رموني بعقم في الشباب وليتني عقمت، فلم أجزع لقول عداتي

وحين نظم عـلال الفاسي قـصيـدته المشهـورة في رثاء حافظ ابراهيم التي يقـول في مطلعها (52) :

ويـح نفسـي ممـا تكابـد نفســي مـن عـظيم الأسى وطـول التأسي
ويـح نفسـي مما تكـابـد مـن دهــ(م)ــر رمــانــي بكـل طالـع نحـس

ربما كان يتأثر فيها بخطى الشاعر البحتري في قصيدته :

صنت نفسي عمـا يـدنـس نفسـي وترفعت عن جدى كل جبـس
وتماسكـت حيـن زعـزعـني الـدهــ(م)ــر التماسا مني لتعسي ونكسي

وفي قول الشاعر محمد الحلوي أيضا (53) :

فواليل بيـروت وقـد عـاد كالضحــى كـواكبـه نــار تصب بــه صبــا
يلعلـع فـي أجوائـه المـوت غاضبــا وينقـض كالإعصـار يمطرهـا شوبـا
عصــائب مـوت تهتـدي بعصــائـب وسـرب دمـار سـاق من خلفه سربا

إشارة الى قول الشاعر النابغة الذبياني :

إذا ما غزوا بالجيش حلق فوقهم عصائب طير تهتدي بعصائب

مما سبق نلاحظ أن المصادر الثقافية التي تحاورت معها القصيدة القومية بشكل واضح وقوي، هي النص القرآني والمادة التاريخية قديمها وحديثها، والشعر العربي القديم والحديث. وهذا الأمر يمكن تفسيره بكون المرحلة التي مرت بها الأمة العربية كانت الباعث الأساسي على استلهام التراث وتوظيفه بهذه الكثافة، وهو أمر طبيعي في مثل هذه المراحل أن تكون أوجه النشاط الإنساني شديد الارتباط بالماضي الذي يشيع فيه الثقة والإيمان ويمده بنسغ الأمل والحياة.

ولكن هذا التفسير لا يمنع أيضا من اعتبار الثقافة العربية الإسلامية هي الثقافة التي تشكل البنية الثقافية والفكرية لجل الشعراء وخاصة في النصف الأول من هذا القرن.

ومع هذا، فإننا لا نعدم آثارا وصدى لمؤثرات ثقافية خارجية، برغم كونها ضئيلة ومحدودة الأثر، من ذلك مثلا ما نلاحظه من ظلال لبعض آراء المفكرين والأدباء الغربيين التي كانت تصل الى المغرب إما بطريقة مباشرة وإما بطريقة غير مباشرة وذلك عبر قناة الشرق العربي.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولعل أهم الأفكار والآراء الخارجية التي نجد لها ملامح في شعرنا هو مبدأ القوة والإيمان بها، والثورة على الضعف واللين ثم مبدأ البقاء للأقوى والأصلح. ويمكن أن نتلمس ظلال ذلك في الأبيات الآتية :

يقول الشاعر المدني الحمراوي :

سنلقى هناك لنا إخوة وأهلا ونظفر بالبغية
ونحمل في صفهم مثلهم بنادق تنطق بالحكمة (54)

ويقول أيضا :

وتيقنوا أن السلاح شفاء من لعبت بعقله سكرة الأهواء (55)

ومن مظاهر الثورة على الضعف وتمجيد القوة، والقول بأن الحياة وصفوها للأقوياء، قول الشاعر محمد الحلوي (56) :

سطر بمدفعك الرهيب روائعا في تمجيد يعرب مثلها لم يسمع
واملأ فم الدنيا بيأسك مرعبا واسكب غناء غنوة في مسمعي

وقوله أيضا (57) :

بالضحايا شدتها شامخة والجماهير وبالعزم الحديدي
وطريق المجد لم يفرش لمن سا ر عليه بالزرابي والورود
يا بني يعرب هذا يومكم لتعيشوا أو تواروا في اللحود
واغسلوا العار ولن يغسله غير محو البغي بالزحف العتيد

ونلمس أيضا في قول الشاعر محمد العلمي (58) :

والشعب إن شاء الحياة فإنه أهل لها في مصرع الأهوال

ملمحا من الآراء التي تمجد القوة والعنف وترى أن الضعف داعية الفناء.

ونجد لهذا المعنى أيضا ظلا في قول الشاعر إدريس الجاي في قصيدته «كل الشهور نومبر» التي قالها بمناسبة ذكرى الثورة الجزائرية (59) :

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يا شامخ الأوراس ذكرهم بنا فلرب ناس منهم لا يذكر
لغة البطولة بالرصاص بليغة لاسيما وعليك قام المنبر

وفي قوله :

لا يخطبن خطيب في اللئام فـإن (م) السيف أوقع في الغوغا من الخطب

وإننا نجد أيضا ظلا لمفهوم الحق للقوة في بيت الشاعر عبد القادر المقدم :

سعى بظلفيه يدنو نحو وهدته وقد جنى إذ جنى الأشواك والعطبا
فإن تؤيده بالأقوال أندية فإن للسيف فعلا يمحق الريبا

ونحن تجاه ما سبق من أبيات كأمثلة على تأثر الشعراء بأفكار أجنبية، لا نستطيع الجزم بحصول هذا التأثر، لأنه يمكن لنا أن نجد مثل هذه الأفكار والآراء في الثقافة العربية سواء في العصر الجاهلي أو في العصور الإسلامية وخاصة في شعر الحماسة والحرب. ومن هنا يمكن القول بأن الشعراء المغاربة الذين نظموا في الغرض القومي في الفترة الحديثة

وخاصة الشعراء الشيوخ خريجي المعاهد الدينية، كادوا يقتصرون في قصائدهم على الاغتراف من ثلاثة ينابيع أساسية هي الواقع وما يمدهم به من أحداث، ثم قريحتهم، وأخيرا زادهم الثقافي المتوارث من الشعر الحماسي والحربي وتراث العرب التقليدي بصفة عامة، ولكن مهما يكن، فإننا لا نستطيع أن نستبعد نهائيا بعض الأصداء والملامح للمؤثرات الخارجية، ذلك أنه من الصعب تحديد النصوص الغائبة أو الذائبة فيما قرأه الشاعر وتأثر به.

وبعد هذه المحاولة للوقوف على بعض المصادر التي تشكل الخلفية المعرفية للشعراء، يمكن القول بأن حديثنا عن الروافد الثقافية ليس الهدف من ورائه هو استقصاء كل المصادر والينابيع التي تشكل نسيج النصوص وتحديد أصولها فقط، وإنما الغرض الذي نرمي إليه بالأساس هو الكشف عن التقنيات والوسائل التي توسل بها الشعراء للتعبير عن تصورهم وموقفهم من الحياة والإنسان والعالم.

ولنا أن نتساءل بعد هذا عن أسباب ارتداد شعرائنا الى التراث وتوظيفه بشكل مكثف، لعل الجواب عن هذا التساؤل يمكن إرجاعه الى كون التراث يشكل أولا الرصيد الثقافي للأمة، وبالتالي فلابد أن تظهر بصماته وآثاره بشكل من الأشكال في أعمال الشعراء سواء وعوا ذلك أم لم يعوه.

وهذه البصمات إما أن تظهر بشكل سافر، كما رأينا في الأمثلة السابقة، وإما أنها تظل متوارية وذلك حسب فهم كل شاعر لهذا التراث واستيعابه له ودرجة تفاعله معه.

وأما السبب الثاني في ارتداد شعرائنا الى التراث واستعادته في قصائدهم القومية، فيكمن في كون الأمة العربية تعرضت لأخطار هددت كيانها، فكان من الطبيعي أن يرتد الشعراء تلقائيا أو بوعي الى جذور الأمة العربية ويتشبثوا بها في استماتة لتأكيد كيان أمتهم في وجه هذه الأخطار. والتراث واحد من هذه الجذور، فهو الذي يمنح الأمة إحساسا قويا بشخصيتها القومية ويقينا راسخا بأصالتها وعراقتها، وهو الذي يمنحها القوة لمواجهة كل محاولة لطمس هويتها، والحفاظ على شخصيتها أمام كل العواصف التي تريد اقتلاع جذورها وإفنائها. ولما كان الشعراء وجدان أمتهم وضميرها وعقلها، فلم يكن غريبا أن يتصدوا لمثل هذه التحديات والأخطار بتشبثهم بجذورهم القومية واتكائهم عليها، علها تمنحهم وأمتهم بعض التماسك أمام الهزات العنيفة التي تهددهم أو على الأقل تمنحهم بعض العزاء والسلوى.

وأما السبب الثالث فيرجع الى أن الغزو الذي تعرضت له الأمة العربية كان قبل كل شيء غزوا حضاريا. فأمام هذا التحدي الحضاري لم يكن لشعرائنا إلا أن يردوا بمثل

السلاح الذي هوجموا بـه، وهذا السلاح يكمن في رصيد الأمة الثقـافي والحضاري. وأمام كل هذا، فإنه من الطبـيعي أن يلوذ الشعـراء بماضيهم ويحـاولوا استعـادة أمجادهـم السـالفة والاعتـداد بتاريخـهم المجيد، جـاعلين كل ذلك حافـزا للتقدم والنهـوض وسلاحـا بتارا في مواجهة الأخطار التي تهدد كيانهم ووجودهم.

** ** **

الهوامش

(1) صبري حافظ، مجلة «ألف» القاهرية، العدد 4 السنة 1984، ص. 11.
2) د. الطرايسي أحمد، *الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب*، ص. 18.
3) د. عبد الحميد جيدة، *الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر*، ص. 61.
4) عن مجلة« *ألف*» *القاهرية*، العدد 4- 1984، ص. 11.
5) *دعوة الحق*، العدد 7/6 س 11، ماي 1968، ص. 102.
6) سورة آل عمران، جزء من الآية 110.
7) *دعوة الحق*، العدد 7/6 س 11، ماي 1968، ص. 103.
8) سورة الأنبياء، الآية 107.
9) سورة النمل، الآية 77.
10) سورة النحل، الآية 89.
11) *دعوة الحق*، العدد 10/9 س 15، ماي 1973، ص. 185.
12) سورة الأنبياء، الآية 79.
13) سورة القلم، الآية 13.
14) *دعوة الحق*، العدد 10/9 س 15، ماي 1973، ص .187.
15) سورة نوح، الآية 7.
16) سورة العنكبوت، الآية 39.
17) *دعوة الحق*، العدد 8 س 10 ، يوليوز / غشت 1967، ص. 98.
18) سورة محمد، الآية 7.
19) *دعوة الحق*، العدد 5 س 3 ، يبراير 1960، ص. 89.
20) سورة آل عمران، جزء من الآية 103.
21) *دعوة الحق*، العدد 10/9 يوليوز / غشت 1967، ص. 97.
22) سورة البقرة، جزء من الآية 61
23) سورة آل عمران، جزء من الآية 112.
24) سورة البقرة، الآية 51.
25) سورة البقرة، جزء من الآية 54.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

26) سورة (ص)، الآية 3.
27) سورة آل عمران، الآية 200.
28) سورة آل عمران، جزء من الآية 92.
29) سورة محمد، الآية 7.
30) سورة الحديد، الآية، 28.
31) *دعوة الحق*، العدد 1 – نونبر 1968، ص. 108.
32) سورة عبس، الآية 42.
33) سورة عبس، الآيتان : 16/15.
34) *دعوة الحق*، العدد 6/5 س 13، ماي 1970، ص. 177.
35) *دعوة الحق*، العدد 8 س 11، نونبر 1967، ص. 83.
36) *دعوة الحق*، العدد 2 س 15، أبريل 1972، ص. 111.
37) *دعوة الحق*، العدد 5 س 5 ، فبراير 1962، ص. 85.
38) *دعوة الحق*، العدد 7 س 6 ، أبريل 1963.
39) *دعوة الحق*، العدد 4 س 15 ، يوليوز 1972، ص .153.

* يوشع هو الخليل يوشع بن نون بن أفرائيم بن يعقوب بن اسحاق بن ابراهيم عليهم السلام. وأهل الكتاب يقولون يوشع ابن عم هود وقد ذكره الله تعالى في القرآن غير مصرح باسمه : «وإذ قال موسى لفتاه لا أبرح حتى أبلغ مجمع البحرين أو أمضي حقبا. فلما بلغا مجمع بينهما نسيا حوتهما فاتخذ سبيله في البحر سربا. فلما جاوزا قال لفتاه اتنا غداءنا لقد لقينا من سفرنا هذا نصبا» – سورة الكهف، الآيات 62/61/60.

40) *دعوة الحق*، العدد 2 س 11، دجنبر 1967، ص. 74.
41) *دعوة الحق*، العدد 4 س 12، فبراير 1968، ص. 40.
42) *دعوة الحق*، العدد 4 س 5 ، فبراير 1962، ص. 85.
43) *دعوة الحق*، العدد 7 س 6 ، أبريل 1963.
44) *الأدب العربي في الأندلس*، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ص. 245.
45) ديوان السوانح، ص. 66.
46) المصدر نفسه، ص. 73.
47) *دعوة الحق*، العدد 1 س 11، نونبر 1967، ص. 76.
48) *لمحات الأمل*، ص. 141.
49) *دعوة الحق*، العدد 11 س 1 ، ماي 1958، ص. 22.
50) *دعوة الحق*، العدد 3 س 16 ، دجنبر 1973، ص. 109.
51) *الأدب العربي في المغرب الأقصى*، ج 2، ص .62.
52) ديوان علال الفاسي، ج 1، ص. 148.
53) *دعوة الحق*، العدد 224 – غشت / شتنبر 1982، ص.78.

54) دعوة الحق، العدد 6/5 س 13 ، ماي 1970، ص. 187.
55) دعوة الحق، العدد 4 السنة 9 يبراير 1966، ص. 90.
56) دعوة الحق، العدد 2 س 11 ، دجنبر 1967، ص. 73.
57) دعوة الحق، العدد 10/9 س 10 ، يوليوز / غشت 1967، ص. 97.
58) دعوة الحق، العدد 4 س 15 ، يوليوز 1972، ص. 151.
59) ديوان السوانح، ص. 66.

** ** **


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السعودية
جذور
العدد رقم 37
01 يونيو 2014

شعرية التناص
في مرثية ابن الرومي للبصرة

محمد عبدالبشير مسالتي(*)

يقع مدار هذه الدراسة حول قراءة فنية أسلوبية تناصية/ (Intertextuality) لنص شعري لابن الرومي، قيل في نكبة البصرة، ولكن الرؤى التي تحكم هذه القراءة جديدة وطازجة ومهمة، مشغولة بمبدأ التحليل الأسلوبي، وبقراءة المحتوى والبنية العميقة للنص. وتتعمق قراءة هذا النص في البحث عن الملامح الأسلوبية والخصائص الجمالية التي تميز النص الشعري؛ والدراسة بذلك بحث فني، تحليلي في لغة القصيدة. وهي بذلك تمثل تفاعل (الخطاب) مع (المنهج) لتوليد الجديد المرتقب ، ويمثل البحث خطوة هامة للتخلي عن نظرة القراءة التاريخية المحضة لتراثنا الشعري، ويقودنا إلى قراءة جمالية، تنضاف إلى لبنة الدراسات السابقة، علّها تساهم بشكل أو بآخر في ضمان تحصيل مقاربة علمية شاملة للقصيدة، وعلى هذا النحو يمكن أن يُحوّل تاريخ الأدب إلى دراسة حية خصبة

فاتحة الكلام: «الكلمات كنوز وإنفاقها النطق بها»

وجدت القراءة العربية الحديثة في الشعر العباسي عبر مسارها الطويل ميداناً خصباً لتطبيق أدواتها الإجرائية، ورؤاها المعرفية،

(*) أستاذ مساعد بقسم اللغة والأدب العربي جامعة فرحات عباس - الجزائر.

فالشعر العباسي نص متميِّز متفرد، له من خصوصية الأصالة والتفرد القسط الوافر. وهذا ما جعله نصاً لا يرفض أي قراءة تحاول أن تستنطق جوانبه، ومن ثم فإنّ النصّ الشعري العباسي نصٌّ متمنع دائماً، وتلك خاصيّة النُّصوص الإبداعية الراقية ذات البعد الإنساني.

والعصر العباسي هو العصر الذهبي للشعر العربي، ففيه ازدهرت الحركة الشعرية وتبلورت، وتشعبت إلى تيارات عدّة، وانفتحت على آفاق معرفية، وحقول علمية شتّى، ولا جدال في أنَّ الظروف السياسية والاجتماعية التي كان يعيشها العصر كان لها عميق الأثر في بروز أشكال وخطابات أدبية جديدة؛ فما يميز الحركة الشعرية لذلك العصر أنّ الشعر أضحى وثيقة تاريخية تنضاف إلى صفته الفنية الجمالية، إلاّ أنّ هذا التجدد لم يكن اعتباطياً بل كان طبيعياً مادام أن المجتمع العربي أطل على دنيا غير دنياه السابقة، دنيا جديدة، حملت معها فتناً، وحروباً أهلية، وقد كان للشعراء حضورهم، ودورهم، بل كان لعدد منهم مواقف مشهودة، وموثقة تاريخياً. وفي طليعة هذه الخطابات الشعرية، نجد شعر رثاء المدن، بحيث أذكت نكبات، ومصائب ذلك العصر مواهب الشعراء وعمقت تجاربهم الشعرية.

وفق هذا الطرح تولد انشغالنا العميق ورغبتنا الملحة في معالجة جزء من تراثنا الشعري العربي الذي صور عبر العصور جانباً هاماً من جوانب الحياة الإنسانية؛ والدراسة بذلك تسعى لمقاربة قصيدة ابن الرومي في رثاء البصرة مقاربة تناصية ولكن الرؤى التي تحكم هذه القراءة جديدة وطازجة ومهمة، مشغولة بتفاعل (الخطاب) مع (المنهج)... ويمكن أن نشير إلى بعض المعطيات النظرية، والملاحظات المتواضعة ، التي تشكل تمهيداً لتحليل ظاهرة التناص في قصيدة ابن الرومي.

1* التناص من المفهوم إلى الإجراء:

التناص مصطلح من المصطلحات المستحدثة في الأدب، والنقد، ويعود المصطلح لغوياً إلى مادة (نصص)، حيث تنتمي جميع اشتقاقاتها إلى حقل دلالي واحد ففي القاموس المحيط للفيروز آبادي: «(تناص) القوم»، عند اجتماعهم»[1]، ويلاحظ احتواء مادة (تناص) على (المفاعلة) بين طرف، وأطراف أُخَر تقابله، يتقاطع معها، ويتمايز ، أو تتمايز هي في بعض الأحيان. أما عن مفهوم التناص اصطلاحاً فهو في رؤية الباحث عبد الله الغذامي مصطلح سيميولوجي (وتشريحي)، أو تفكيكي؛ ويفضل تسميته (بالنصوص المتداخلة) ترجمة للمصطلح الغربي (Intertextuality)، والأهم من ذلك أنه يسوق تعريف «شولز» له، الذي يؤكد به رؤيتين: إحداهما منهجية تتعلق بأن التناص مصطلح سيميولوجي (كما أنه في رؤية الغذامي علاوة على ذلك تشريحي) ، والأخرى أنّ التناص يتم بوعي، وبغير وعي، وفي هذا يقول شولز: «النصوص المتداخلة اصطلاح أخذ به السيميولوجيون مثل بارت، وجينيت وكريستيفا وريفاتير، وهو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر، والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات (Signs) تشير إلى إشارات أخرى وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة، والفنان يكتب ويرسم، لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص؛ لذا فإنّ النص المتداخل هو: نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أم لم يعِ»[2]. والنص حسب محمد مفتاح: «فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة»[3]، وعلى العموم فالتناصّ يتعايش مع الشعر، ويمنحه ثوباً جديداً، وينمّي فاعليته التواصلية، وهذا ما أشار إليه الباحث عبد الله

الغذامي بقوله: «وعلى ذلك فإن النصّ يقوم كرابطة ثقافية، ينبثق من كلّ النصوص، ويتضمّن، ما لا يحصى من النصوص، والعلاقة بينه، وبين القارئ هي علاقة وجود؛ لأنّ تفسير القارئ للنصّ هو ما يمنح النصّ خاصيته الفنّيّة» [4].

وتأسيساً على ماسبق فإنّ « فهمنا، واستيعابنا للنص الذي نواجهه يتوقف في كثير من الأحيان على قدرتنا على التعرف على النص الذي أزاحه، أو الذي حل محله. ليس فقط لأن جدلية النص «الحال»، والنص «المزاح» جزء لا يتجزأ من تكوين النص نفسه، ولكن أيضاً لأن فاعلية الجدلية تعود إلى ما قبل تخلق أجنة النص الأولى، وتترك ترسباتها في شتى طبقات النص سواء، أوعى النص ذلك، أم لم يعه[5]. وللتناصّ – عند شاعرنا – في هذه القصيدة أهمية خاصة في الكشف عن البنية العميقة، وكشف العلاقات التي تربط النصّ الشعري الحاضر بالنصوص الغائبة، وهنا يعمد الخطاب الشعريّ، إلى توجيه قوّة ضاغطة، خفيّة تدفع المتلقي إلى استحضار النصّ الغائب من خلال بعض الإشارات، والتضمينات لبعض المفردات، والتراكيب، وعلى هذا الأساس سنتناول هنا تجليات التناص وأشكاله المختلفة في البنية التركيبية للقصيدة، والعوامل التي ساهمت في تكوينه، والخلفية الثقافية التي نتج عنها، ومدى مساهمة هذه الخلفية الثقافية في إضفاء دلالات واسعة على نصنا.

1* التناص من المفهوم إلى الإجراء:

2/ أ – التناص القرآني (الاقتباس):

التناص القرآني هو اقتباس عند القدماء «وهو أنْ يُضمّن المتكلم كلامه كلمة من آية، أو آية من كتاب الله تعالى.....»[6]؛ وقد شكل القرآن الكريم منبعاً ثرياً لقرائح الشعراء في مختلف العصور،

فتأثروا به مباشرة، واستفادوا من الأحكام، والتشريعات الإسلامية المستنبطة منه، غير أنّ التأثر بالقرآن الكريم، والأحكام الإسلامية عامة يتباين بتباين العصور، ويختلف في العصر الواحد بين شاعر وشاعر، كما يتباين بتباين موضوعات الشعر، وأغراضه المختلفة وهو «لا يحيل إلى تدين الشعراء إنما يحيل إلى مصدر أساسي من مصادر ثقافتهم، وغرض قصيدتنا – رثاء المدن – من أكثر الأغراض الشعرية اتكاء على القرآن الكريم، وما تضمنه من أحكام، ومواعظ، وتشريعات، لا يضاهيه في ذلك سوى الشعر الديني الخالص، وشعر الزهد أحياناً»(7).

إنّ وجوه الاستفادة من القرآن الكريم، وأحكام الشرع الإسلامي في قصيدتنا متعددة، وكثيرة بحيث لا تكاد تخلو وحدة من وحدات النص من نماذج عدة من تلك الاستفادة مباشرة – أي اقتباساً من القرآن الكريم –، أو بشكل غير مباشر – أي عن طريق المفاهيم الإسلامية، والأحكام، والتشريعات –، يقول العقاد متحدثا عن معجم ابن الرومي: «أما لفظه من حيث هو صحيح ، وخطأ فلفظ عالم بالنحو، مطلع على شواهد العربية، ولاسيما القرآن...»(8)، ومن أهم صور الاقتباس في هذه القصيدة نذكر قوله:

17 – **أيَّ هولٍ رأوا بهم أيَّ هول حُقَ منه تشيب رأسُ الغلام**

يحاول ابن الرومي في هذا البيت أنّ يرسم صورة الفزع ؛ وأيّ فزع عظيم، هذا الذي دبّ في روع أهلها، فابيضت لشدته رؤوس الغلمان، وهذا يحيلنا إلى قوله تعالى: ﴿**فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِن كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا**﴾(8).

ويقول أيضاً مبيناً هول الفتنة؛ حيث امتشق الزنوج سيوفهم علانية مما أرعب النساء، فأسقطت الحوامل منهن قبل أن يحين موعد الإنجاب:

15 - **طلعوا بالمهندات جهرًا فألقت حملها الحاملات قبل التمَّام**

ويحيل هذا البيت إلى قوله تعالى: **﴿يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُم بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ﴾**(10). وفي بيت آخر لابن الرومي يقول فيه:

27 - **صبّحوهُمْ فكابدَ القومُ منهم طول يوم كأنّه ألفُ عام**

تتجلى في هذا البيت ترجمة الوضع النفسي في الصورة التي رسمها ابن الرومي للحظات القلق والاضطراب والخوف التي عاشها البصريون في يوم محنتهم على يد الزنج ، والتي يلتفت فيها إلى قوله تعالى: **﴿وَيَسْتَعْجِلُونَكَ بِالْعَذَابِ وَلَن يُخْلِفَ اللَّهُ وَعْدَهُ وَإِنَّ يَوْمًا عِندَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِّمَّا تَعُدُّونَ﴾**(11).

وتتبلور الدلالة التناصّية على أشدّها في الأربع وحدات الأخيرة من قصيدتنا ، نتيجة لاعتماد الشاعر على المفردات والتراكيب من ناحية ، واستدعائه لسلسلة من الآيات القرآنية ، ذات الأبعاد الإنسانية المتعدّدة من ناحية ثانية. وهنا تكثر الدفقة الشعرية بمجموعة تناصّات؛ يتمّ فيها حضور الخطاب القرآني حضوراً جماعياً، لشحن العبارة بكمّ هائل من القداسة والإيحاء، يقول في وصف مظاهر الحضارة بالبصرة:

42 - **أين فلكٌ فيها وفلك إليْها منشآتٌ في البحْر كالأعلام**

وفي القرآن الكريم: **﴿وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ﴾**(12)، وهكذا نلاحظ أنّ الشاعر قد استقى قافيته، بإيقاعها ودلالتها من سورة الرحمن من خلال دالة «الأعلام». ويقول - أيضاً - مستفهماً عن التبرير، الذي يقدمه، وأهله حين يناديهم الله يوم الحساب على مرأى، ومشهد من الناس:

60 - أيُّ عذرٍ لنا وأيُّ جواب　　حين نُدعى على رؤوس الأنام؟!

وهذا يحيلنا إلى قوله تعالى: ﴿هَذَا يَوْمُ لَا يَنطِقُونَ وَلَا يُؤْذَنُ لَهُمْ فَيَعْتَذِرُونَ﴾(13).

وفي المحاكمة التي يتصورها ابن الرومي عندما يحاسب الله عباده، وعندما يسأل النبي (صلى الله عليه وسلم) أبناء ملته عما فعلوه لمنكوبي البصرة إحالة إلى المعاني الإسلامية واضحة الدلالة، والأبعاد، إنّهم مسؤولون (لأن الأديان كالأرحام):

59 - واحيائي منهم إذا ما التقينا　　وهُمُ عند حاكم الحُكّام

60 - أيُّ عذرٍ لنا وأيُّ جواب　　حين نُدعى على رؤوس الأنام

61 - ياعبادي: أماغضبتم لوجهي　　ذي الجلال والإكرام؟

62 - أخذلتم إخوانكم وقَعدتم　　عنهمُ - ويحكم - قعودَ اللئام؟

وفكرة هذه المحاكمة سُبق إليها ابن الرومي، تقول ابنة عقيل ابن أبي طالب بعد مقتل الحسين:

ماذا تقولون إن قال النبيّ لكم　　ماذا فعلتم وأنتم آخر الأمم؟

بعترتي وبأهلي بعد مفتقدي　　منهم أسارى وقتلى ضُرّجوا بدم(14)

وتأسيساً على ما تقدم نلحظ أنّ الاستدعاء التناصي القرآني (الاقتباس) في هذه القصيدة دار أغلبه في حيز التجلي لا الخفاء، بمعنى أن تناص ابن الرومي كان مع الآيات سبيلا إلى المضمون، فتمثّل الشاعر النص القرآني دالاً سيميولوجياً، وأسلوبياً مقنعاً لمَا أراد أن يطرحه في تحولات خطابه الشعري من ديني/ تاريخي، إلى سياسي/ اجتماعي/ أخلاقي، يقول الباحث عبده بدوي: «على أنه مما يلاحظ أنّه في هذا الجانب يستخدم صورا دينية كثيفة»(15)، ومن هنا تتبدى لنا أولى مظاهر وعي ابن الرومي بما يمكن أن أسميه «التجريب الإيقاعيّ»، وفق التناص القرآني الفاعل؛ اتّساقاً مع بواعث

نفسيّة وإبداعيّة؛ وفق تحوُّلات من خطاب ديني يتداخل بتداعيات متباينة في حوار يسقطه الشاعر على خطاب سياسي ، واجتماعي ، تلعب فيه اللغة أصواتاً، وإيقاعاً دور البطولة، في منظومة التناص؛ التي تحمله هذه الخطابات المتباينة.

ونحس ونحن نقرأ هذه القصيدة أنّ ابن الرومي كان يدرك أهمية هذه الآلة البلاغية في الإخبار، والتبليغ، والإقناع، والتأثير، لذلك جاء شعره يعبق لذة، لتوفيقه في استخدام الآيات القرآنية، وحسن استعمالها في مواضعها. ويتلقف شاعرنا ما يضمه الخطاب الديني لغةً ، وإيقاعاً مسجوعاً جاء تعبيراً عن مضامين، ومشاهد أُخروية، ليسقطها – عبر خطابه البكائي الاستصراخي – على واقع أمته المنكوبة بأبنائها، مشكّلاً خطابيّةً وفق التركيب الصوتي للقرآن الكريم؛ يقول:

75 – **انْفروا أيها الكرامُ خفافاً   وثقالاً إلى الْعبيد الطَّغام**

يقول عبده بدوي معلقا على هذا البيت: «فهو قادم من المناخ الديني الذي مرّ بنا – المتعلق بالوحدة السابقة – وهو الذي حرك به المشاعر، ولهذا كان من الطبيعي أن ينظر إلى قول الله تعالى: **﴿انْفرُواْ خفَافًا وَثقَالاً وَجَاهدُواْ بأَمْوَالكُمْ وَأَنفُسكُمْ في سَبيل الله ذَلكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ إن كُنتُمْ تَعْلَمُونَ﴾**[16]، والأبيات كما يلاحظ تستثير الحماس الديني لدى المسلمين»[17]. ومن صور التشاجر القرآني في قصيدتنا؛ قوله حاضاً على جهاد صاحب الزنج، وأنصاره يقول:

79 – **لم تقرُّوا العيونَ منهم بنصْرٍ   فأقـرُّوا عيونـهـم بانتقـام**

إنه يرتكز على قوله تعالى: **﴿فَكُلي وَاشْرَبي وَقَرّي عَيْنًا فَإمَّا تَرَينَّ منَ الْبَشَر أَحَدًا فَقُولي إنّي نَذَرْتُ للرَّحْمَن صَوْمًا فَلَنْ أُكَلّمَ الْيَوْمَ إنسيًّا﴾**[18].

ويرمي ابن الرومي في آخر بيت من القصيدة إلى أن يكون الكفاح بداية، وفاتحة الطريق، وأن تكون الثورة هي الخيار الأمثل الذي يمثل طريق العودة؛ لذا نجده يستأنس باستخدام الأسلوب القرآني في بناء القفل/البيت الأخير من القصيدة مع التغيير في مفرداته بما يتوافق ومدلول نصه، يقول:

86 - **فاشْتروا الباقياتِ بالْعَرض الأدْ نى وبيعوا انقطاعَه بالدَّوام**

ويحيلنا هذا البيت إلى عديد الآيات القرآنية المتضمنة معنى الجهاد الديني، والإقبال علي الآخرة، منها قوله تعالى: ﴿**يَا قَوْمِ إِنَّمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا مَتَاعٌ وَإِنَّ الْآخِرَةَ هِيَ دَارُ الْقَرَارِ**﴾[19]، كما تتجلّى في قصيدتنا فاعلية الامتصاص الشعريّ لبعض التراكيب، والمفردات القرآنية، وظّفها ابن الرومي بصياغة جديدة، ممّا أكسبها نوعاً من الخصوصية والتميزّ، وكأنّ التناص - هنا - لم يعتمد التضمين المباشر فقط أي «التضمين اللفظّي»، أو الوظيفيّ»، وإنما اعتمد أيضا على نوع من التمثّل الرمزيّ، أو الخفيّ لبعض التراكيب، والمفردات القرآنية، بشكل يثير في نفس المتلقّي قدرة إيحائية خاصة، تمكّنه أن يستجلي النصّ الشعريّ ، ومدى تأثره بالنصّ القرآني، ومدى استقطابه لبعض اللمحات، والومضات القرآنية، التي توسّع فضاء قصيدته، وتغني تجربته كلّها، «والذي يجب الإشارة إليه أن التناصّ بالمفردات، لا يمكن الاعتماد عليه في رصد المحاور وتداخلاتها في النصّ أحياناً، إلا إذا كانت هذه المفردات تستحضر صوراً»[20]، ومن التراكيب ، والمفردات التي استدعت صوراً تناصية قوله:

21 - **كمْ أخ قد رأى أخاهُ صريعاً تَربَ الْخدّ بين صرْعى كرام؟**

وهذا يحيلنا إلى قوله سبحانه وتعالى في سورة الحاقة: ﴿**سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ**﴾[21]، وفي تناص آخر على مستوى التراكيب يقول:

07 - وتسمَّى **بغير حق** إماماً لا **هدى الله** سَعْيه من إمام

فالتركيب الأول» بغير حق «تكرر في القرآن الكريم في مواضع خمسة؛ ثلاثة منها في سورة آل عمران (الآيات:21-121-181)، ومرة في سورة الحج (الآية 40) ، وأخرى في سورة النساء (الآية 155). أما التركيب الثاني «هدى الله» والذي تكرر في القران الكريم في عديد الآيات منها قوله تعالى: ﴿**أُوْلَئِكَ الَّذِينَ هَدَى اللّهُ فَبِهُدَاهُمُ اقْتَدِهْ قُل لاَّ أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِنْ هُوَ إِلاَّ ذِكْرَى لِلْعَالَمِينَ**﴾[22]، ونجد هذا التركيب أيضاً في الآية 143 من سورة البقرة، والآية 36 من سورة النحل؛ غير أنّ المفارقة تتفجّر في التركيب الثاني «هدى الله» من خلال المخالفة التصويرية بين النصّين «القرآنيّ والشعريّ». فالشاعر استدعى التركيب القرآني بمضمونه الفكري، ووظفه في إطار بنائيّ أو إيقاعيّ مخالف تماماً للنصّ القرآنيّ، من ناحية المضمون: السلب والإيجاب، إذ وظفه بأسلوب النفي» لا هدى الله....». ومن المفردات والتراكيب المندرجة في هذا الإطار قوله مكرراً دالة «سلام»، في إطار دعائه على عظام القتلى الطاهرة، بأن يمن الله عليها سلاماً منقطع النظير:

74 - وعليها من المليك صلاةٌ **وسلامٌ** مؤكَّدٌ **بسلام**

وفي القرآن الكريم ﴿**سَلاَمٌ عَلَيْكُم بِمَا صَبَرْتُمْ فَنِعْمَ عُقْبَى الدَّارِ**﴾[23]. ومن صور التناص على مستوى المفردات والتراكيب قوله:

76 - **أَبْرَمُوا أمرهُم** وأنتم نيامٌ سوءةً سوءةً لنوم النيام

ويحيلنا هذا البيت إلى قوله تعالى في سورة الزخرف: ﴿**أَمْ أَبْرَمُوا أَمْرًا فَإِنَّا مُبْرِمُونَ**﴾[24] ومن باب تكريس النادر على حساب الشائع استعماله دالة « الخلد» مصدراً بديلاً «للخلود»، يقول:

85 - **لا تطيلوا المقامَ عن جنة الْخلْ ـدِ فأنتم في غير دار مقَام**

ويرى الباحث محمد الهادي الطرابلسي أنّ المصدر «خلود» أكثر شيوعاً إذا ما قيس بـ «الخلد»(25)، أما استعمال ابن الرومي لهذا المصدر فيمكن أن نعزوه إلى:

- حرص ابن الرومي على سلامة الوزن (باعتبار أن الكلمة وقعت في بيت مدور).
- احتفاظ ابن الرومي بنفس من الدين، ذلك أن هذا المصدر ورد في القرآن الكريم، من خلال قوله تعالى: **﴿قُلْ أَذَلِكَ خَيْرٌ أَمْ جَنَّةُ الْخُلْدِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ كَانَتْ لَهُمْ جَزَاء وَمَصِيرًا﴾**(26)، «ويدخل هذا الإجراء في باب تعميم الخصوص ذلك أنّ «الخلد» يقترن بالجنة كثيراً وينزع إلى الاختصاص بها»(27)، فيكون ابن الرومي بذلك - كما سبق وان أشرنا ذلك - مؤثراً لهذا المصدر لاحتفاظه بنفس من الدين.

من هذا المنطلق شكلت الصيغ/ التراكيب القرآنية في نصّ ابن الرومي بؤرة دلالية، استقطبت الإيقاع، والبناء في آن، لهذا كان تمثّل القرآن في هذا النصّ جلياً أمام القارئ. يستخلص مما مرّ أن نص ابن الرومي قد تأثر بالجو الإسلامي، ومناخه، وروحه في المعنى، واللفظ وطريقة التناول معاً، فتجلت - بذلك - البنية القرآنية في القصيدة، أو لنقل إنّ النص امتصها على أنحاء مختلفة.

2/ ب - التناص الداخلي:

وهو التناص الذي يكشف لنا علاقة نصوص الكاتب التي نحن بصدد دراستها بنصوص معاصريه، وبخاصة إذا كان هؤلاء: «قد انطلقوا في إنتاج نصوصهم المتناصة مع نصوصه، من خلفية

مشتركة»[28]، وعلى العموم فـ«وحدة التجربة الإنسانية[*]، مهما اختلفت زاوية النظر إليها تؤدي حتماً إلى وحدة بعض الأفكار، وتشابه بعض الصور، وتماثل بعض التراكيب، والتعابير التي تتناول تلك التجربة، وتتحدث عنها، وتصف آثارها»[29].

وقد رأى علي بن أمية أن أيام النكبة البغدادية نقلت الأطفال إلى الشيب، والشيخوخة لشدّتها، وقسوتها، ومرارة لحظاتها:

ومنها هناتٌ تشيب الوليدَ ويخذل فيها الصديق الصديقُ[30]

وهذا ما رآه ابن الرومي في أهوال دمار البصرة على يد الزنج، وصاحبهم:

17 - **أيَّ هولٍ رأوا بهم أيَّ هول حُق منه تشيب رأسُ الغلام**

وتأسيساً على هذا فـ«تأثر شاعر بآخر، واستفادته من أفكاره، وطريقته، وصوره أمر لا يمكن إنكاره، وبالمقابل فإنّ وقوع شاعرين على معنى واحد، أو صورة مشابهة، أو تعبير مشترك أمر لا يمكن ردّه أيضاً، خصوصاً عندما يكتوي الشاعران بنيران تنور واحد ويعالجان موضوعاً مشتركاً»[31].

وفي قصيدتنا تتكرر صورة الدعاء بالسقيا، وإلى جانبها استفادة من الموروث الديني تمثلت بالصلاة على أرواح القتلى، والسلام لهم، وعليهم:

73 - **بأبي تلكم العظامُ عظاماً وسَقَتْها السماءُ صَوْبَ الغمام**

74 - **وعليها من المليك صلاةٌ وسلامٌ مؤكَّدٌ بسلام**

وقد ترددت صورة الدعاء بالسقيا في درج القصائد التي تناولت نكبة البصرة، كما في بائية السدوسي الذي بكى، واستبكى في نكبة مدينة البصرة:

فيا أرضَهم أَخلَوك فابكي عليهمُ وجودي عليهم يا سماءُ وصوبي
إذا الدمعُ لم يُسعد كئيباً فإنني سأبكي وأبكي الدهرَ كلَّ كئيب
على دِمَنٍ جرّت بها الريح بعدنا ذيولَ البلى من شمألٍ وجنوب[32]

ومن التناصات الداخلية أيضا الوقوف على الأطلال- وإن كنا سنفرد له حيزا آخر- يقول:

39 - عرِّجا صاحبيَّ بالبصرة الزَّهـ ـراء تعريجَ مُدْنَف ذي سقام
40 - فاسألاهُ ولا جوابَ لديْه لسؤالٍ لها بالْكلام

ونجد مثل صنيع ابن الرومي عند الشاعر يحيى بن خالد بن مروان الذي وقف في نكبة البصرة أمام صورة الصمت المعبرة عن وضع المدينة المنكوبة، يقول [33]:

أَبِن لي جواباً أيها المنزل القفر فلازال منهلاً بجرعائك القطرُ
أبن لي عن الجيران أين تحملوا؟ وهل عادت الدنيا وهل رجع السفرُ؟
وكيف تجيب الدار بعد دروسها؟ ولم يبقَ من أعلام ساكنها سطرُ
منازل أبكاني مغاني أهلها وضاقت بي الدنيا وأسلمني الصبرُ[34]

كما نلحظ أنّ تكرار صيغة «الخائن اللعين» لا تقف في إطار النص فحسب بل تتعداه إلى بيئة ابن الرومي حيث أنّ هذه «النبرة كانت شائعة عند الكتاب الذين كتبوا عن صاحب الزنج؛ وزعيم الفتنة»[35]، يقول ابن الرومي:

06 - أقدم الخائنُ اللعينُ عليها وعلى الله أيَّما إقْدام
82 - إن قعدتمْ عن اللَّعينِ فأنتم شركاءُ اللَّعينِ في الآثام

وفي الفتنة نفسها أيضاً - أي نكبة البصرة - يمزج المهلبي تعريضه بقائد الزنج بتهديده له، ومحاجته إياه، وقد ادعى الانتساب إلى آل النبي - صلى الله عليه وسلم - من خلال ادعائه الانتساب للبيت العلوي يقول:

أيها الخائن الذي دمّر البصـ ـرة أبشـر من بعدها بدمارِ
إن تقل جدي النبي فما أنـ ـت من الطيبين والأخيار[36]

ويقول ابن المعتز - بعد أن عدّد أسماء المتمردين الخارجين على سلطة الخلافة وطاعتها - مبيناً ما كان من المعتضد، وصاحب الزنج:

فلم يزل بالعلوي الخائنِ المهلك المُخترِب للمدائنِ[37]

ويقول أحدهم:

أين نجومُ الكاذبِ المارقِ؟ ما كان بالطّبِ ولا الحاذقِ[38]

وفي صوت آخر يجعله ابن الرومي على لسان النبي ما يذكرنا بـ«وامعتصماه» التي قالتها امرأة شريفة في الأسر عند علج من علوج الروم في عمورية، واستخدمها من قبل استخداما ذكيا أبو تمام»[39]، يقول:

71 - **صرخت: «يا محمداه» فهلاَّ قامَ فيها رعاةُ حقّي مَقامي**

وبذا شكلت وحدة التجربة الإنسانية رافداً من روافد بنية القصيدة. غير أنّ ابن الرومي اعتمد فيما تبقّى على ذوقه، وتفاعله مع الحدث، معولاً على نفسه في استنباط الطرائق التي يصوغ فيها أبياته. وعلى العموم فغرض رثاء المدن عبر محاكاة الواقع في المدن المنكوبة نجده قد كان صاحب السبق في شيوع أسلوب التشابه بين الشعراء[40].

2/ ج - التناص المفتوح (التناص الخارجي):

وهو تداخل النصوص التي يمتلئ به العالم ، ولا يرتبط بدراسة علاقات النص بنصوص عصر معين، أو جنس معين، بل هو تداخل حر يتحرك فيه النص بين النصوص بحرية تامة، محاولاً أن يجد لنفسه

مكانا في هذا العالم»[41]، ويمكن أن نستشف هذا النمط من التناص في علاقة قصيدتنا بالمعلقات، وخصوصا فيما يتعلق بمعلقة الحارث ابن حلزة اليشكري؛ فيكفي أن نقرأ البيت السادس والسبعين (76) من قصيدتنا، وهو:

76 - **أَبْرَمُوا أمرهُم وأنتم نيامٌ سوءةً سوءةً لنوم النيام**

حتى يبدأ في مخامرتنا حس غريب بأننا قد سمعنا هذا من قبل، يقول الحارث بن حلزة اليشكري:

أجمعوا أمرهم عشاءا فلما أصبحوا أصبحت لهم ضوضاء[42]

والحاصل أننا إذا ما مضينا نقرأ القصيدة، ونتلقى قوافيها الواحدة بعد الأخرى، أخذ هذا الإحساس يتضاعف، يقول الباحث عبده بدوي «ويلاحظ أنه في هذا القسم - أي الوحدة الأخيرة الممتدة من البيت 76 إلى البيت الأخير من القصيدة - تهب عليه رياح من همزية الحارث بن حلزّه اليشكري؛ التي هي من البحر الخفيف كذلك»[43]، وهكذا يظهر لنا مدى التقارب، أو التماثل بين النصّين رغم اختلاف رويهما، الأولى: همزية، والثانية ميمية؛ إلا أنهما تلتقيان في حركة القافية، وحركة التفعيلة الأولى: «فاعلاتن».

عطفاً على تواشج القصيدتين في القافية، والبحر فإنهما يصدران عن منهل شعري فائض - توازي الفكرة، وتناظر الرؤية -؛ حيث يضع ابن الرومي من معاني الحزن ما يناظر معاني الشاعر الأول - الحارث بن حلزة اليشكري - وإن اختلفت دواعيه عند الشاعرين. غير أنّ ابن الرومي في القسم الأخير من قصيدته - من البيت (75) إلى البيت (86) - فتق المعاني، وفرّعها، وجاء بصور شعرية جديدة.

صحيح أنّ قصيدة ابن الرومي أفادت من معلقة الحارث بن حلزة، - وهذا أمر نسلم به - ولكننا يجب أن لا نغفل عن شيءٍ مهمٍّ جداً «وهو أنّ القصيدة المتأخرة، تعطي للسابقة مثلما تأخذ منها. وهذه هي العلاقة التشريحية التي تنبثق من المداخلة بين النصوص» (44)، إننا نستكشف معلقة الحارث بن حلزة من خلال قراءتنا لقصيدة ابن الرومي، فابن الرومي إذاً سبب في استحضار الحارث بن حلزة، وهذه وحدها إضافة كبيرة لها؛ لأنها تهب معلقة الحارث حياة جديدة ببعثها من النسيان، وغير ذلك هناك إضافات عملية عليها، فهي امتداد لها، وتطور لإشاراتها، وبذا تقوم بين القصيدتين علاقة تطورية متشابكة وبناءة، لعصرين مختلفين، فإحداهما تقوم كخلفية للأخرى، وهذه تقوم كأمامية لتلك ، فيتدخلان في ذهن القارئ تداخلا يوحد بينهما.

وعلى الجملة فإنّ في تضمين ابن الرومي لأشطار من معلقة الحارث بن حلزة نموذج من نماذج التأثر، والاستفادة من الآثار الممتازة، وتلك ظاهرة طبيعية لا يخلو منها زمان، ولا مكان.

كما يتبدى لنا هذا النمط من التناص - أي التناص المفتوح - في تعانق القصيدة بخاصية من خصائص المعلقات وهي الوقوف على الأطلال، حيث استدعى الشاعر في نسيج نصه الطريقة الفنية التي اتبعها بعض أصحاب المعلقات في بناء أعمالهم االشعرية، وقد عالج جلّ شعراء الجاهلية - إن لم نقل كلهم - في مستهل قصائدهم قصة الدار الدارسة، فوصفوها، وحدّدوا معالمها، وتفنّنوا في تحديد مواضعها، والإشارة إلى ملامحها التي تدلّ على وجودها في الزمن الماضي، الذي له علاقة حميمة بذكرياتهم؛ ولقد تجلّى أثر الصورة الطللية في أشعار نكبة البصرة أكثر مما تجلّى في أشعار نكبة بغداد الأولى، وهذا ناتج عن وضعية المدينتين في أثناءِ نكبتهما، وبعدهما،

فالبصرة دمّرت خلال أيام مما جعل نكبتها مشهداً طللياً لاقتراب زمني البداية، والنهاية، ولأنّ الشعراء كانوا بعيدين عنها مما جعل المشهد الطللي حاضراً في أخيلتهم وهم يحاولون تصوير مشاهد الدمار فيها، بينما امتدّ زمن الخراب في بغداد أشهراً، وعاشه الشعراء لحظة بلحظة، وتابعوا أخباره، وسجّلوا آثاره، ومواقعه»[45]، أما ابن الرومي فقد جعل الطلل في متن القصيدة، وذلك بخلاف القصائد الجاهلية التي كان الطلل يأتي في مستهلها؛ وذلك راجع في رأيي إلى عظم الحدث، ومرارة الألم. فابن الرومي لم يتناسَ أطلال البصرة، فالقصيدة كلها طلل؛ وإن انزاح عن طابعها الاستهلالي، فإننا نجده في أبيات لاحقة يعود بنا إلى هذه النغمة التراثية، يقول محمد حمدان: «وقد لعب هذا الغرض الشعري دوراً في تجاوز المقدمات تارة، وفي دمجها مع بقية المعاني تارة أخرى. كما لعب دوراً في تكسير وحدة البيت لصالح وحدة المعنى. وهذا من الجديد النكبوي على كل حال»[46]، يقول ابن الرومي:

39- عرِّجا صاحبيَّ بالبصرة الزَّهـ ـراء تعريجَ مدْنَف ذي سقام

40 - فاسألاها ولا جواب لديها لسؤالٍ ومنْ لها بالْكلام

فالشاعر كما يظهر يوظف الطلل في متن النص، ويدمجه مع بقية المعاني، وقد وقف عند نماذج للتأثير على القارئ، وذلك حين لجأ إلى التأثير بالمدينة ككل، فالشاعر هنا يأمر صاحبيه بالمرور بالبصرة، مرور المريض الذي أوشك على الموت ؛ وكأنّ ابن الرومي أراد أن يقول إنكما ستعانيان من المرض، والموت فور رؤيتكما للبصرة على هذه الحالة . ثم يأمرهما بسؤالها، إلا أنهما سيعدمان جوابا منها . وكيف لها أن تجيب؟ يقول عبده بدوي: «وقد وُفق الشاعر هنا حين بدأ هذا القسم بنغمة قديمة تراثية، تذكر بالوقوف على الأطلال؛ وفي الواقع

لقد أصبحت المدينة أطلالا حزينة ، ومن هنا لا مناص من استدعاء فكرة الوقوف على الأطلال في هذا القسم من القصيدة ... فلا يكون مقلدا ، وإنما معبرا بالأداة المناسبة ، والإحساس المناسب»(47).

ويقول ابن الرومي:

53 - **فاسألاهُ ولا جوابَ لديْه أين عُبَّادُه الطّوالُ القيام؟**

وعلى الجملة فالوقوف على أطلال البصرة عند ابن الرومي تعبيرٌ عن حاجة نفسية، أعرب من خلالها عن خبايا نفسه التي نظرت فيما حولها، فوجدت الديار قد خربت، وما كان يزينها، ويضفي عليها شيئاً من المؤانسة، والإحساس بالجمال، وبالاطمئنان، قد غادرها هو الآخر، ولا نستبعد أنّ هذا المكان قد ربطته بالشاعر مشاعر عاطفية ما، فجاشت عواطفه، وراح يصفه، ويتأسى على الزمن الذي تحوّل إلى مجرد ذكرى، فجاءت قصيدته معبرة عن تلك المشاعر، والأحاسيس. وعمومًا يمثل الوقوف على الأطلال مظهراً إبداعياً،ووسيلة إلهامية تثري تجربة الشاعر، وتحفزه على الابتكار؛ بمعنى أنّ الطلل عند الشاعر يعد قناعاً فنياً يسقط عليه جملة أحاسيسه، ويتخذه ستاراً لتأزم نفسيته؛ إذ نلاحظ أنّ بيئة ابن الرومي أمدته بروافد طللية، فأثّرت فيه حتى أسقط عليها نفسه، ووجدانه؛ فأسرف في ذكرها، وذكر أماكنها؛ لأنها متنفس عواطفه، وأحلامه؛ بحيث لم يصبح الوقوف على الطلل عند ابن الرومي تناصاً فنياً فحسب، بل ضرورة نفسية أيضاً؛ إذ لم يأت بكاء ابن الرومي هنا للبكاء، ولكنه أتى علّةً لشفاء نفسه الملتاعة، حيث تبلغ هذه النفس درجة التأزم، فتارة تتلمس التماسك، والتجلد، وأخرى تلجأ إلى الدموع، والنداء، والاستفهام، وكل ذلك قصد التخفيف من تلك المعاناة النفسية؛ فالقصيدة - إذن - في مجملها محاولة لتعديل مسار اللغة الشعرية إلى البنى التراثية، ثم إسقاطها على حاضر الشاعر.

2/ د - التناص الشعبي:

هناك المعاني الشائعة الشعبية التي ليست لأحد، ولكنها لكل أحد، أي التي يأخذ منها كل إنسان، ويضيف إليها كل إنسان؛ فهي كالهواء يتساوى منه نصيب من يشاء، «وقد بدأ العنصر الشعبي في هذا العصر يفرض ذوقه في مجال الأدب، ويدخل في تشكيل مفاهيم الشعراء»[48]، «وليس من شك في أنّ ابن الرومي كان إلى جانب اتساع محصوله في اللغة شاعراً شعبياً بكل ما يحمل هذا التعبير من معان»[49]، ومن أبرز تمضهرات هذا النمط في القصيدة نذكر قوله:

33 - **ما تذكَّرتُ ما أتى الزنجُ إلاَّ أوجعتْني مرارةُ الإرغام**

فقوله أوجعتني؛ «قريبة من قولنا حاجة توجع في القلب»[50]،

ونلاحظ قوله كذلك مكررا دالة «أخ» ومشتقاتها:

21 - **كَمْ أخٍ قد رأى أخاهُ صريعاً تَرِبَ الْخدِّ بين صرْعى كرام؟**

22 - **أخذلتم إخوانكم وقَعدتم عنهمُ - ويحكم - قعوةَ اللِّئام؟**

76 - **أبْرَمُوا أمرهُم وأنتم نيامٌ سوءةٌ سوءةٌ لنوم النيام**

فحين نسمع هذه التكرارات لدالة «أخ»، ومشتقاتها على المستوى العمودي؛ فكأننا لا نسمع إلى شاعر، بل إلى رجل حزين يتكلم.

ومن صور هذا النمط من التناص أيضاً قوله:

09 - **لهفَ نفسي عليك يا معْدَن الْخيـ ـرات، لهفاً يُعضّني إبْهامي**

وقوله:

17 - **أيَّ هولٍ رأوا بهم أيَّ هول حُق منه تشيب رأسُ الغلام**

ومن تلك المعاني التي يرددها العامة تشبيه حدوث ما لا يصدق، أو ما لا يتصور وقوعه بأحلام النائم، يقول:

04 - إنَّ هذا من الأمورِ لأمرٌ كادَ أن لا يقومَ في الأوهامِ

05 - لرأينا مستيقظين أموراً حَسْبُنا أن تكونَ رُؤْيَا مَنامِ

ومن ذلك أيضاً تلك المعاني، والصيغ الندبيه التي قرع بها النفوس لترك البصريين يواجهون، واقعهم المر منفردين»[51]، يقول:

58 - واندامي على التَّخلُّف عنهم وقليلٌ عنهم غناء ندامي

59 - واحيائي منهم إذا ما التقينا وهمُ عند حاكم الحُكّام

67 - وانقطاعي إذا همُ خاصَموني لامني فيهمُ أشدَّ الملام

68 - وانقطاعي إذا همُ خاصَموني وتولَّى النبيُّ عنهم خصامي

ومن أثر الشعبية في قصيدتنا كذلك ما يمكن تسميته بالتعابير الجاهزة المشتركة، من ذلك قوله:

17 - أيَّ هولٍ رأوا بهم أيَّ هول حُق منه تشيب رأسُ الغلام

وهو تعبير دالٌ على شمول، وعموم الفتنة، وعظمتها؛ وعلى الفساد الذي حلّ بأهل بالبصرة؛ يميناً وشمالاً...

ومن التناصات المندرجة في هذا النمط أيضاً، قوله مستعملاً السهم بمعنى النصيب:

30 - من رآهنَّ في المقاسمِ وسْط الزّنْجِ يُقْسَمن بينهم بالسّهام

والسهام جمع سهم والمقصود النصيب.قال ابن منظور:»السهم واحد السهام، والسهم: النصيب، والسهم الحظ...»[52]، أما عن أصل الكلمة فيقول: «السهم في الأصل واحد السهام التي يُضربُ بها الميسر، سُمي به ما يفوز به الفالج (الظافر) سهمه، ثم كثر حتى سُمي كل نصيب سهما»[53].

وعلى الجملة فـ «حين يستخدم الشعر لغة الناس اليومية فإنه يعكس بالضرورة الدلالات الإشارية، والإيماءات المعنوية التي

اكتسبتها هذه اللغة من خلال الاستعمال، والدوران على ألسنة الناس، وفي هذا قدرتها التعبيرية»[54]، وقد ساهم هذا النمط من التناص- أي الشعبي - عامة في بروز النزعة الخطابية، «والتي ظلت متصلة على قطاع عريض من شعر العصر»[55].

وهكذا كان حتماً أن يبقي للغة الأدبية المتوارثة عبر القرون كثير من النفوذ في العصر العباسي ، وأن يستمر كثير من تقاليدها التعبيرية في أدب ذلك العصر»[56]. وبذا يقف نص ابن الرومي كفاتحة لمداخلات متعددة - اقتباسات قرآنية ، تناصات داخلية ، وخارجية، وشعبية... - تأتي من مداخل متباينة لتتلاقى مع نصوص كانت بعيدة عنها ، فألفّ بينها جميعا نص واحد، وهو قصيدة (رثاء البصرة) التي صارت تمددا لعديد الخطابات، وهذا هو (إعادة الرؤية)؛ أي إبداع النص من مختلف النصوص، وتشكيلها برؤية جديدة تتيح مجالا لنصوص أخرى كي تنبثق من قلب هذا النص. ليبقى الأدب دائما حيا نابضا بالحياة، والتجدد، ولا يركن إلى سبات يميته. و تأسيسًا على هذا لم يكن تناول التناص في هذه القصيدة من باب الرصد، ولا لتتبع مصادر هذه التناصات ؛ ذلك أنّ سؤال التناص ليس من أين أتى هذا النص، أو ذاك، وإنما كيف يحول النص الشعري هذا النص المقتبس وكيف يجادله، وهو سؤال لا يمكن الإجابة عنه دون الالتفات إلى ذلك الجدل بين سياق النص المقتبس منه، ووجوده في سياق النص الشعري الجديد بوصفه نصاً يعيد إنتاج هذا النص المقتبس.

وعلى هذا النحو كانت ديباجة ابن الرومي - كما بين مبحث التناص- تتغذى من رصيد ثقافي واسع مراجعه: أدبية ولغوية ودينية... والجدير بالذكر أنّ أكثر الظواهر استدعاءً وكثافة - في

القصيدة ـ هي استدعاء الخطاب القرآنيّ ؛ وقد نجح ابن الرومي في توظيفه ، بما يتلاءم وسياق النص ، فساهمت بذلك التراكيب القرآنية في تشكيل رؤية جديدة للقصيدة ، وفتحت لها آفاقاً ممتدّة ، حتّى غدت أشبه بلوحة فّنية ، فيها من التكامل والتمازج والتقاطع ما يجعلها تحفة شعرية رائعة.... وهذا يدّل على رهافة إحساس ابن الرومي، إذ جعل النصّ القرآنيّ مرجعاً رئيساً، استمد من قيمه وروحانيته الشيء الكثير،.... غيرَ أنّه أضفى عليه لوناً جديداً من مشاعره وأحاسيسه ووجدانه بما يتناسب وطبيعة الرؤية المأسوية الاستصراخية التي يمثّلها...، من ذلك تنوّيعه أساليب الاستحضار، بحيث لم يقتصر استحضاره على الآية، وإنما تعدّى ذلك كلّه إلى استحضار الإشارة القرآنية، والإيماءة، واللّفظة، والتركيب، وهي جوانب ثريّة منحت القصيدة نفسا ملحميّاً، دراميا.... وعلى الجملة بينّ مبحث التناص أنّ لغة ابن الرومي الشعرية كانت حيّة نابضة بثقافة واسعة ، ومتمثّلة لكُلّ الأَطْوَار الشعرية، ممّا جعلها تغدو حَيّة في نفس المتلقِي ، فجاءت القصيدة بذلك مشحونة بفيض هائل من الدلالات التراثية.

الهوامش

(1) الفيروز آبادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط ، ط 6، تحقيق مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، 1998، مادة (نصص).

(2) الغذامي، عبدالله: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب،، ص 324 ، 325.

(3) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط 3، المركز الثقافي العربي، 1992. ص 121.

(4) الغذامي، عبدالله: الخطيئة والتكفير، ص 57.

(5) صبري، حافظ: أفق الخطاب النقدي ، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ط 1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996، ص 49.

(6) بدوي طبانة:السرقات الأدبية ، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، ط 2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1969، ص 163.

(7) محمد، إبراهيم حمدان: أدب النكبة في التراث العربي، أدب نكبات المدن ذات الأسباب الداخلية، في المشرق العربي في العصر العباسي، د/ط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2004، ص 241.

(8) العقاد، عباس محمود: ابن الرومي، حياته من شعره، د/ط، دار الهلال، 1969، ص281.

(9) سورة : المزمل، الآية: 17.

(10) سورة: الحج ، الآية: 2.

(11) سورة: الحج، الآية: 47.

(12) سورة: الرحمن، الآية: 24.

(13) سورة: المرسلات، الآية: 35، 36.

(14) ابن الأثير، علي: الكامل في التاريخ، دار الفكر ببيروت، 1978، ج 3، ص 301.

(15) عبده، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، د/ط، دار قباء للنشر والتوزيع «عبده غريب»، القاهرة، 2000، ص 190.

(16) سورة : التوبة، الآية: 41.

(17) عبده، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، ص 192.

(18) سورة: مريم، الآية: 26.

(19) سورة: غافر، الآية: 39.

(20) عصام، شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 218.

(21) سورة: الحاقة، الآية:7.

(22) سورة: الأنعام، الآية: 90.

(23) سورة: الرعد، الآية: 24.

(24) سورة: الزخرف، الآية: 79.

(25) الطرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، د/ط، الجامعة التونسية، 1981. ص 430.

(26) سورة: الفرقان، الآية: 15.

(27) الطرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 431.

(28) حسن ، محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 45، 46.

(*) يقصد بالتجربة الشعرية «الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصوّرها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينمّ عن عميق شعوره وإحساسه)، محمد، غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973، ص 383.

(29) محمد، إبراهيم حمدان: أدب النكبة في التراث العربي، ص 381.

(30) المرجع نفسه، ص 361.

(31) محمد، إبراهيم حمدان: أدب النكبة في التراث العربي ، ص 381.

(32) المرجع نفسه ص 343.

(33) الطبري، ابن جرير: تاريخ الأمم والملوك و الرسل ، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر، 1966، ج 8/11. حوادث سنة 270هـ.

(34) الطبري، ابن جرير: تاريخ الأمم والملوك و الرسل، حوادث سنة 270هـ.

(35) عبده، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، ص 188.

(36) الحصري: ذيل زهر الآداب، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ج 1، د/ت ص 154.

(37) ابن المعتز، عبدالله: الديوان، تحقيق محمد بديع شريف ، دار المعارف بمصر، 1978، سلسلة ذخائر العرب 54. ص 481، وما بعدها.

(38) الطبري، ابن جرير: تاريخ الأمم والملوك والرسل، 8، ج، ص 144، حوادث 270هـ.

(39) عبده، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، ص 191.

(40) ينظر محمد، إبراهيم حمدان : أدب النكبة في التراث العربي ، ص 376.

(41) حسن، محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 46.

(42) عبده ، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، ص 192.

(43) الزوزني، أبو عبدالله الحسين بن أحمد: شرح المعلقات السبع، د/ط ، تحقيق لجنة التحقيق في الدار العالمية للناشر، الناشر الدار العالمية، 1993، ص 149.

(44) الغذامي، عبدالله: الخطيئة والتكفير، ص 342.

(45) محمد، إبراهيم حمدان: أدب النكبة في التراث العربي ، ص 344.

(46) المرجع نفسه ص 329.

(47) عبده ، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، ص 190.

(48) ينظر: عز الدين إسماعيل:في الأدب العباسي،الرؤية والفن، دار النهضة العربية، ببيروت، 1975، ص 323.

(49) عبد الحميد محمد جيدة: الهجاء عند ابن الرومي، المكتب العالمي، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان ، 1974، ص 361.

(50) المرجع نفسه، ص 437.

(51) ينظر: محمد، إبراهيم حمدان: أدب النكبة في التراث العربي، ص 368.

(52) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري: لسان العرب، د/ط، تحقيق عبدالله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، د/ت. مادة (سهم)، ص 2135.

(53) المرجع نفسه ص ن.

(54) عز الدين إسماعيل: في الأدب العباسي، الرؤية والفن، ص 438.

(55) المرجع نفسه ص.ن.

(56) المرجع نفسه، ص 323.

الإمارات
آفاق الثقافة والتراث
العدد رقم 79
1 سبتمبر 2012

شعرية التناص في مرثية ابن الرومي للبصرة

الأستاذ/ محمد عبد البشير مسالتي
جامعة فرحات عباس- سطيف- الجزائر

شعرية التناص في مرثية ابن الرومي للبصرة

المقدمة

وجدت القراءة العربية الحديثة في الشعر العباسي عبر مسارها الطويل ميدانا خصبا لتطبيق أدواتها الإجرائية، ورؤاها المعرفية، فالشعر العباسي نص متميّز متفرد، له من خصوصية الأصالة والتفرد القسط الوافر، وهذا ما جعله نصاً لا يرفض أي قراءة تحاول أن تستنطق جوانبه من أجل الكشف عن بعضها، أو محاولة استنطاق ما غمض منها، ومن ثم ثبت أنّ النصّ الشعري العباسي نصّ متمنع دائما، وتلك خاصيّة النّصوص الإبداعية الراقية ذات البعد الإنساني.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والقول الحق إنّ العصر العباسي هو العصرّ الذهبي للشعر العربي، ففيه ازدهـرت الحركة الشعرية و تبلورت، و تشعبت إلـى تيـارات عـدّة، وانفتحت على آفاق معرفية، و حقول علمية شتّى، ولا جدال في أنّ الظروف السياسية والاجتماعية التي كان يعيشها العصر كان لها عميق الأثر في بروز أشكال وخطابات أدبيـة جـديـدة؛ فما يميز الحركة الشعرية لذلك العصر أنّ الشعر أضحى وثيقة تاريخية تنضاف إلى صفته الفنية الجمالية، إلاّ أنّ هذا التجدد لم يكن اعتباطيا بل كان طبيعيا مادام أن المجتمع العربي أطل على دنيا غير دنياه السابقة، دنيا جديدة، حملت معها فتنا، وحروبا أهلية، وقد كان للشعراء حضورهم، ودورهـم، بل كان لعدد منهم مواقف مشهودة، وموثقة تاريخياً؛ وفي طليعة هذه الخطابات الشعرية، نجد شعر رثاء المدن، بحيث أذكت نكبات، ومصائب ذلك العصر مواهب الشعراء وعمقت تجاربهم الشعرية. وفق هذا الطرح تولد انشغالنا العميق ورغبتنا الملحة في معالجة جزء من تراثنا الشعري العربي الذي صور عبر العصور جانباً هاماً من جوانب الحياة الإنسانية؛ والدراسة بذلك تسعى لمقاربة قصيدة ابن الرومي في رثاء البصرة مقاربة تناصية ولكن الرؤى التي تحكم هذه القراءة جديدة وطازجة ومهمة، مشغولة على تفاعل القديم(الخطاب)،

مع الحديث (المنهج) لتوليد الجديد المرتقب.. ويمكن أن نشير إلى بعض المعطيات النظرية، والملاحظات المتواضعة، التي تشكل تمهيداً لتحليل ظاهرة التناص في قصيدة ابن الرومي.

١- التناص من المفهوم إلى الإجراء:

التناص مصطلح من المصطلحات المستحدثة في الأدب، والنقد، ويعود المصطلح **لغوياً** إلى مادة (نصص)، حيث تنتمي جميع اشتقاقاتها إلى حقل دلالي واحد ففي **القاموس المحيط للفيروزآبادي**: «(تناص) القوم» عند اجتماعهم»[١]، ويلاحظ احتواء مادة (تناص) على (المفاعلة) بين طرف، وأطراف أُخَر تقابله، يتقاطع معها، ويتمايز، أو تتمايز هي في بعض الأحيان. أما عن مفهوم التناص **اصطلاحاً** فهو في رؤية الباحث **عبد الله الغذامي** مصطلح سيميولوجي (وتشريحي) أو تفكيكي؛ ويفضل تسميته (بالنصوص المتداخلة) ترجمة للمصطلح الغربي (Intertextuality)، والأهم من ذلك أنه يسوق تعريف «شولز» له، الذي يؤكد به رؤيتين: إحداهما منهجية تتعلق بأن التناص مصطلح سيميولوجي (كما أنه في رؤية الغذامي علاوة على ذلك تشريحي)، والأخرى أنّ التناص يتم بوعي، وبغير وعي، وفي هذا يقول **شولز**: « النصوص المتداخلة اصطلاح أخذ به السيميولوجيون مثل بارت، وجينيت وكريستيفا وريفاتير، وهو اصطلاح يحمل معان وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر، والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات (Signs) تشير إلى إشارات أخرى وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة، والفنان يكتب ويرسم، لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص؛ لذا فإنّ النص المتداخل هو: نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أم لم يع[٢].

والنص حسب **محمد مفتاح**: « فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة»[٣]، وعلى العموم فالتناصّ يتعايش مع الشعر، ويمنحه ثوباً جديداً، وينمّي فاعليته التواصلية، وهذا ما أشار إليه الباحث عبد الله الغذامي بقوله: «وعلى ذلك فإن النصّ يقوم كرابطة ثقافية، ينبثق من كلّ النصوص، ويتضمّن، مالا يحصى من النصوص، والعلاقة بينه، وبين القارئ هي علاقة وجود؛ لأنّ تفسير القارئ للنصّ هو ما يمنح النصّ خاصيته الفنّيّة»[٤].

وتأسيسا على ماسبق فإنّ « فهمنا، واستيعابنا للنص الذي نواجهه يتوقف في كثير من الأحيان على قدرتنا على التعرف على النص الذي أزاحه، أو الذي حل محله. ليس فقط لأن جدلية النص "الغائب"، والنص "المزاح" جزء لا يتجزأ من تكوين النص نفسه، ولكن أيضا لأن فاعلية الجدلية تعود إلى ما قبل تخلق أجنة النص الأولى، وتترك ترسباتها في شتى طبقات النص سواء، أوعى النص ذلك، أم لم يعه»[٥]. وللتناصّ عند شاعرنا في هذه القصيدة أهمية خاصة في الكشف عن البنية العميقة، وكشف العلاقات التي تربط النصّ الشعريّ الحاضر بالنصوص الغائبة، وهنا يعمد الخطاب الشعريّ، إلى توجيه قوّة ضاغطة، خفيّة تدفع المتلقيّ إلى استحضار النصّ الغائب من خلال بعض الإشارات، والتضمينات لبعض المفردات، والتراكيب، وعلى هذا الأساس سنتناول هنا تجليات التناص وأشكاله المختلفة في البنية التركيبية للقصيدة، والعوامل التي ساهمت في

تكوينه، والخلفية الثقافية التي نتج عنها، ومدى مساهمة هذه الخلفية الثقافية في إضفاء دلالات واسعة على نصنا.

٢- التجليات التناصية: وفيما يلي أهم أنماط التناص في القصيدة:

٢/أ- التناص القرآني (الاقتباس):

التناص القرآني هو اقتباس عند القدماء «وهو أنْ يُضمّن المتكلم كلامه كلمة من آية، أو آية من كتاب الله تعالى.....»[٦]؛ وقد شكل القرآن الكريم منبعاً ثرياً لقرائح الشعراء في مختلف العصور، فتأثروا به مباشرة، واستفادوا من الأحكام، والتشريعات الإسلامية المستنبطة منه، غير أنّ التأثر بالقرآن الكريم، والأحكام الإسلامية عامة يتباين بتباين العصور، ويختلف في العصر الواحد بين شاعر وشاعر، كما يتباين بتباين موضوعات الشعر، وأغراضه المختلفة وهو لا يحيل إلى تدين الشعراء إنما يحيل إلى مصدر أساسي من مصادر ثقافتهم، وغرض قصيدتنا- رثاء المدن- من أكثر الأغراض الشعرية اتكاء على القرآن الكريم، وما تضمنه من أحكام، ومواعظ، وتشريعات، لا يضاهيه في ذلك سوى الشعر الديني الخالص، وشعر الزهد أحياناً[٧]».

إنّ وجوه الاستفادة من القرآن الكريم، وأحكام الشرع الإسلامي في قصيدتنا متعددة، وكثيرة بحيث لا تكاد تخلو وحدة من وحدات النص من نماذج عدة من تلك الاستفادة مباشرة- أي اقتباساً من القرآن الكريم-، أو بشكل غير مباشر- أي عن طريق المفاهيم الإسلامية، والأحكام، والتشريعات-، يقول **العقاد** متحدثا عن معجم ابن الرومي:« أما لفظه من حيث هو صحيح، وخطأ فلفظ عالم بالنحو، مطلع على شواهد العربية، ولا سيما القرآن...»[٨]، ومن أهم صور الاقتباس في هذه القصيدة نذكر قوله:

١٧- أيّ هـول رأوا بـهـم أيّ هـول
حُـق مـنـه تـشـيـب رأسُ الـغـلام

يحاول ابن الرومي في هذا البيت أنْ يرسم صورة الفزع؛ وأيّ فزع عظيم، هذا الذي دبّ في روع أهلها، فابيضت لشدته رؤوس الغلمان، وهذا يحيلنا إلى قوله تعالى: ﴿ فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِن كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ ٱلْوِلْدَٰنَ شِيبًا ﴾[٩]، ويقول أيضا مبينا هول الفتنة؛ حيث امتشق الزنوج سيوفهم علانية مما أرعب النساء، فأسقطت الحوامل منهن قبل أن يحين موعد الإنجاب:

١٥- طلعوا بالمهندات جهرًا فألقت
حـمـلـهـا الـحـامـلات قـبـل الـتـمـام

ويحيل هذا البيت إلى قوله: تعالى: ﴿ يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّآ أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى ٱلنَّاسَ سُكَٰرَىٰ وَمَا هُم بِسُكَٰرَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ ٱللَّهِ شَدِيدٌ ﴾[١٠]. وفي بيت آخر لابن الرومي يقول فيه:

٢٧- صبّحوهُمْ فكابدَ القومُ منهم
طـول يـوم كـأنّـه ألـفُ عـام

تتجلى في هذا البيت ترجمة الوضع النفسي في الصورة التي رسمها ابن الرومي للحظات القلق والاضطراب والخوف التي عاشها البصريون في يوم محنتهم على يد الزنج، والتي يلتفت فيها إلى قوله تعالى: ﴿ وَيَسْتَعْجِلُونَكَ بِٱلْعَذَابِ وَلَن يُخْلِفَ ٱللَّهُ وَعْدَهُۥ وَإِنَّ يَوْمًا عِندَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِّمَّا تَعُدُّونَ ﴾[١١].

وتتبلور الدلالة التناصّية على أشدّها في الأربع وحدات الأخيرة من قصيدتنا، نتيجة لاعتماد الشاعر على المفردات والتراكيب من ناحية، واستدعائه لسلسلة من الآيات القرآنية، ذات الأبعاد الإنسانية المتعدّدة من ناحية ثانية. وهنا تكثر الدفقة الشعرية بمجموعة تناصّات؛ يتمّ فيها حضور الخطاب القرآني حضوراً جماعياً، لشحن العبارة بكمّ هائل من القداسة والإيحاء، يقول في وصف مظاهر الحضارة بالبصرة:

٤٢- أيــن فـلـكٌ فـيـها وفـلـك إلـيـها
مـنـشـآتٌ فــي الـبـحـر كـالأعــلام؟

وفي القرآن الكريم: ﴿ وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ ﴾[12]، وهكذا نلاحظ أنّ الشاعر قد استقى قافيته، بإيقاعها ودلالتها من سورة الرحمن من خلال دالة «الأعلام»، ويقول- أيضاً- مستلهماً عن التبرير، الذي يقدمه، وأهله حين يناديهم الله يوم الحساب على مرأى، ومشهد من الناس:

٦٠- أيُّ عـــذرٍ لـنـا وأيُّ جـواب
حـيـن نُـدعـى عـلـى رؤوســـ الأنـــام

وهذا يحيلنا إلى قوله تعالى: ﴿ هَذَا يَوْمُ لَا يَنطِقُونَ ﴿٣٥﴾ وَلَا يُؤْذَنُ لَهُمْ فَيَعْتَذِرُونَ ﴾[13].

وفي المحاكمة التي يتصورها ابن الرومي عندما يحاسب الله عباده، وعندما يسأل النبي (صلى الله عليه وسلم) أبناء ملته عما فعلوه لمنكوبي البصرة إحالة إلى المعاني الإسلامية واضحة الدلالة، والأبعاد، إنّهم مسؤولون (لأن الأديان كالأرحام):

٥٩- واحـيـائي مـنـهم إذا ماألتقينا
وهـــمُ عـنـد حـاكـم الـحُـكّـام

٦٠- أيُّ عـــذرٍ لـنـا وأيُّ جـواب
حـيـن نُـدعـى عـلـى رؤوســـ الأنـــام

٦٢- أخـذلـتـم إخـوانـكـم وقَـعـدتـم
عـنـهـمُ- ويـحـكـم- قـعـودَ الـلّـئـام؟

وفكرة هذه المحاكمة سُبق إليها ابن الرومي، تقول ابنة عقيل ابن أبي طالب بعد مقتل الحسين:

مــاذا تـقـولـون إن قـال الـنـبـيّ لكم
مــاذا فعلتم وأنـتــم آخــر الأمـــمِ ؟
بـعـتـرتـي وبـأهـلـي بـعـد مـفـتـقـدي
منهم أسارى وقتلى ضُرّجوا بـدمِ[14]

وتأسيسا على ما تقدم نلحظ أنّ الاستدعاء التناصي القرآني (الاقتباس) في هذه القصيدة دار أغلبه في حيز التجلي لا الخفاء، بمعنى أن تناص ابن الرومي كان مع الآيات سبيلا إلى المضمون، فتمثّل الشاعر النص القرآني دالاً سيميولوجياً، وأسلوبياً مقنعاً لِمَا أراد أن يطرحه في تحولات خطابه الشعري من ديني تاريخي، إلى سياسي، اجتماعي، أخلاقي.

يقول الباحث **عبده بدوي**: «على أنه مما يلاحظ أنّه في هذا الجانب يستخدم صورا دينية كثيفة»[15]، ومن هنا تتبدى لنا أولى مظاهر وعي ابن الرومي بما يمكن أن أسميه «التجريب الإيقاعيّ»، وفق التناص القرآني الفاعل؛ اتّساقاً مع بواعث نفسيّة وإبداعيّة؛ وفق تحوُّلاتٍ من خطاب ديني يتداخل بتداعيات متباينة في حوار يسقطه الشاعر على خطاب سياسي، واجتماعي، تلعب فيه اللغة أصواتاً، وإيقاعاً دور البطولة، في منظومة التناص؛ التي تحمله هذه الخطابات المتباينة.

ونحس ونحن نقرأ هذه القصيدة أنّ ابن الرومي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان يدرك أهمية هذه الآلة البلاغية في الإخبار، والتبليغ، والإقناع، والتأثير، لذلك جاء شعره يعبق لذة، لتوفيقه في استخدام الآيات القرآنية، وحسن استعمالها في مواضعها. ويتلقف شاعرنا ما يضمه الخطاب الديني لغةً، وإيقاعاً مسجوعاً جاء تعبيراً عن مضامين، ومشاهد أُخروية، ليسقطها- عبر خطابه البكائي الاستصراخي - على واقع أمته المنكوبة بأبنائها، مشكِّلاً خطابيةً وفق التركيب الصوتي للقرآن الكريم؛ يقول:

٧٥- انْفِروا أيها الكرامُ خِفافًا
وثقالاً إلى العبيدِ الطَّغام

يقول عبده بدوي معلقاً على هذا البيت:«فهو قادم من المناخ الديني الذي مرّ بنا- المتعلق بالوحدة السابقة- وهو الذي حرك به المشاعر، ولهذا كان من الطبيعي أن ينظر إلى قول الله تعالى: ﴿ انفِرُوا خِفَافًا وَثِقَالًا وَجَاهِدُوا بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنفُسِكُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ ذَٰلِكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ إِن كُنتُمْ تَعْلَمُونَ ﴾[١٦]، والأبيات كما يلاحظ تستثير الحماس الديني لدى المسلمين»[١٧]. و من صور التشاجر القرآني في قصيدتنا؛ قوله حاضا على جهاد صاحب الزنج، وأنصاره يقول:

٧٩- لم تقرُّوا العيونَ منهم بنصرٍ
فأقِرُّوا عيونهم بانتقام

إنه يرتكز على قوله تعالى: ﴿ فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَٰنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنسِيًّا ﴾[١٨].

ويرمي ابن الرومي في آخر بيت من القصيدة إلى أن يكون الكفاح بداية، وفاتحة الطريق، وأن تكون الثورة هي الخيار الأمثل الذي يمثل طريق العودة؛ لذا نجده يستأنس باستخدام الأسلوب القرآني في بناء القفل- البيت الأخير من القصيدة- مع التغيير في مفرداته بما يتوافق ومدلول نصه، يقول:

٨٦- فاشْتروا الباقياتِ بالْعَرض الأدْ
نى وبيعوا انقطاعه بالدَّوام

ويحيلنا هذا البيت إلى عديد الآيات القرآنية المتضمنة معنى الجهاد الديني، والإقبال على الآخرة، منها قوله تعالى: ﴿ يَا قَوْمِ إِنَّمَا هَٰذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا مَتَاعٌ وَإِنَّ الْآخِرَةَ هِيَ دَارُ الْقَرَارِ ﴾[١٩]، كما تتجلّى في قصيدتنا فاعلية الامتصاص الشعريّ لبعض التراكيب، والمفردات القرآنية، وظّفها ابن الرومي بصياغة جديدة، ممّا أكسبها نوعاً من الخصوصية والتميزّ، وكأنّ التناصّ هنا لم يعتمد التضمين المباشر فقط أي «التضمين اللفظّي»، أو الوظيفيّ»، وإنما اعتمد أيضا على نوع من التمثّل الرمزيّ، أو الخفيّ لبعض التراكيب، والمفردات القرآنية، بشكل يثير في نفس المتلقّي قدرة إيحائية خاصة، تمكّنه أن يستجلي النصّ الشعريّ، ومدى تأثره بالنصّ القرآني، ومدى استقطابه لبعض اللمحات، والومضات القرآنية، التي توسّع فضاء قصيدته، وتغني تجربته كلّها، «والذي يجب الإشارة إليه أن التناصّ بالمفردات، لا يمكن الاعتماد عليه في رصد المحاور وتداخلاتها في النصّ أحياناً، إلا إذا كانت هذه المفردات تستحضر صوراً»[٢٠]، ومن التراكيب، والمفردات التي استدعت صوراً تناصية قوله:

٢١- كمْ أخٍ قد رأى أخاهُ صريعًا
تَرِبَ الخدِّ بين صرعى كرام؟

وهذا يحيلنا إلى قوله سبحانه وتعالى في سورة الحاقة: ﴿ سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى ٱلْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَىٰ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ ﴾[21]، وفي تناص آخر على مستوى التراكيب، يقول:

٧- وتسمَّى بغير حق إماما
لا هدى الله سَعْيَه من إمام

فالتركيب الأول «بغير حق» تكرر في القرآن الكريم في مواضع خمسة؛ ثلاثة منها في سورة آل عمران (الآيات:٢١-١٢١-١٨١)، ومرة في سورة الحج (الآية٤٠)، وأخرى في سورة النساء (الآية ١٥٥). أما التركيب الثاني «هدى الله» والذي تكرر في القرآن الكريم في عديد الآيات منها قوله تعالى: ﴿ أُوْلَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ هَدَى ٱللَّهُ فَبِهُدَىٰهُمُ ٱقْتَدِهْ قُل لَّآ أَسْـَٔلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرَىٰ لِلْعَٰلَمِينَ ﴾[22]، ونجد هذا التركيب أيضا في الآية ١٤٣ من سورة البقرة، والآية ٣٦ من سورة النحل؛ غير أنّ المفارقة تتفجّر في التركيب الثاني «هدى الله» من خلال المخالفة التصويرية بين النصّين «القرآنيّ والشعريّ». فالشاعر استدعى التركيب القرآني بمضمونه الفكري، ووظفه في إطار بنائيّ أو إيقاعيّ مخالف تماماً للنصّ القرآنيّ، من ناحية المضمون: السلب والإيجاب، إذ وظفه بأسلوب النفي« لا هدى الله...».

ومن المفردات والتراكيب المندرجة في هذا الإطار قوله مكررا دالة «سلام»، في إطار دعائه على عظام القتلى الطاهرة، بأن يمن الله عليها سلاما منقطع النظير:

٧٤- وعليها من المليك صلاةٌ
وسلامٌ مؤكَّدٌ بسلام

وفي القرآن الكريم: ﴿ سَلَٰمٌ عَلَيْكُم بِمَا صَبَرْتُمْ فَنِعْمَ عُقْبَى ٱلدَّارِ ﴾[23]. ومن صور التناصّ على مستوى المفردات والتراكيب، قوله:

٧٦- أبرَمُوا أمرهُم وأنتم نيامٌ
سوءةً سوءةً لنوم النيام

ويحيلنا هذا البيت إلى قوله تعالى في سورة الزخرف: ﴿ أَمْ أَبْرَمُوٓاْ أَمْرًا فَإِنَّا مُبْرِمُونَ ﴾[24] ومن باب تكريس النادر على حساب الشائع استعماله دالة «الخلد» مصدرا بديلا «للخلود»، يقول:

٨٥- لا تطيلوا المقامَ عن جنة الخلـ
ـد فأنتم في غير دار مقام

ويرى الباحث محمد الهادي الطرابلسي أنّ المصدر «خلود» أكثر شيوعا إذا ما قيس بالخلد»[25]، أما استعمال ابن الرومي لهذا المصدر فيمكن أن نعزوه إلى:

- حرص ابن الرومي على سلامة الوزن (باعتبار أن الكلمة وقعت في بيت مدور).
- احتفاظ ابن الرومي بنفس من الدين، ذلك أن هذا المصدر ورد في القرآن الكريم، من خلال قوله تعالى: ﴿ قُلْ أَذَٰلِكَ خَيْرٌ أَمْ جَنَّةُ ٱلْخُلْدِ ٱلَّتِى وُعِدَ ٱلْمُتَّقُونَ كَانَتْ لَهُمْ جَزَآءً وَمَصِيرًا ﴾[26]، «ويدخل هذا الإجراء في باب تعميم الخصوص ذلك أنّ «الخلد» يقترن بالجنة كثيرا وينزع إلى الاختصاص بها»[27]، فيكون ابن الرومي بذلك -كما سبق وان أشرنا إلى ذلك- مؤثرا لهذا المصدر لاحتفاظه بنفس من الدين. من هذا المنطلق شكلت الصيغ/التراكيب القرآنية في نصّ ابن الرومي بؤرة دلالية، استقطبت الإيقاع، والبناء في آن، لهذا كان تمثّل القرآن في هذا النصّ جلياً أمام القارئ. يستخلص مما مرّ أن نص ابن الرومي قد تأثر بالجو الإسلامي، ومناخه، وروحه في المعنى، واللفظ وطريقة التناول

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

معاً، فتجلت - بذلك- البنية القرآنية في القصيدة، أو لنقل إنّ النص امتصها على أنحاءٍ مختلفة.

٢/ب-التناص الداخلي: وهو التناص الذي يكشف لنا علاقة نصوص الكاتب التي نحن بصدد دراستها بنصوص معاصريه، وبخاصة إذا كان هؤلاء: «قد انطلقوا في إنتاج نصوصهم المتناصّة مع نصوصه، من خلفية مشتركة»[٢٨]، وعلى العموم فوحدة **التجربة الإنسانية**[٢٩]، مهما اختلفت زاوية النظر إليها تؤدي حتماً إلى وحدة بعض الأفكار، وتشابه بعض الصور، وتماثل بعض التراكيب، والتعابير التي تتناول تلك التجربة، وتتحدث عنها، وتصف آثارها[٣٠].»

وقد رأى علي بن أمية أن أيام النكبة البغدادية نقلت الأطفال إلى الشيب، والشيخوخة لشدّتها، وقسوتها، ومرارة لحظاتها:

ومنها هناتٌ تشيب الوليدَ

ويخذل فيها الصديقَ الصديقُ[٣١]

وهذا ما رآه ابن الرومي في أهوال دمار البصرة على يد الزنج، وصاحبهم:

١٧- أيّ هولٍ رأوا بهم أيّ هول

حُقّ منه تشيب رأسُ الغلام

وتأسيسا على هذا فتأثر شاعر بآخر، واستفادته من أفكاره، وطريقته، وصوره أمر لا يمكن إنكاره، وبالمقابل فإنّ وقوع شاعرين على معنى واحد، أو صورة مشابهة، أو تعبير مشترك أمر لا يمكن ردّه أيضاً، خصوصاً عندما **يكتوي الشاعران بنيران تنور واحد ويعالجان موضوعاً مشتركاً**[٣٢]، وفي قصيدتنا تتكرر صورة الدعاء بالسقيا، وإلى جانبها استفادة من الموروث الديني تمثلت بالصلاة على أرواح القتلى، والسلام لهم، وعليهم:

٧٣- بأبي تلكم العظامُ عظامًا

وسَقَتْها السماءُ صَوْبَ الغمام

٧٤- وعليها من المليك صلاةٌ

وسلامٌ مؤكَّدٌ بسلام

و قد ترددت صورة الدعاء بالسقيا في درج القصائد التي تناولت نكبة البصرة، كما في

و وقد ترددت صورة الدعاء بالسقيا في درج القصائد التي تناولت نكبة البصرة، كما في بائية السدوسي الذي بكى، واستبكى في نكبة مدينة البصرة:

فيا أرضَهم أخلوك فابكي عليهمُ

وجودي عليهم يا سماءُ وصوبي

إذا الدمعُ لم يُسعد كئيباً فإنني

سأبكي وأبكي الدهرَ كلَّ كئيب

على دِمَنٍ جرّت بها الريح بعدنا

ذيولَ البلى من شمألٍ و جنوبِ[٣٣]

ومن التناصات الداخلية أيضا الوقوف على الأطلال- وإن كنا سنفرد له حيزا آخر- يقول:

٣٩- عرّجا صاحبيَّ بالبصرة الزّهـ

ـراء تعريجَ مُدْنَفٍ ذي سقام

٤٠- فاسألاهُ ولا جوابَ لديها لديْه

لسؤالٍ ومَنْ لها بالكلام

ويقول: ونجد مثل صنيع ابن الرومي عند الشاعر يحيى بن خالد بن مروان الذي وقف في نكبة البصرة أمام صورة الصمت المعبرة عن وضع المدينة المنكوبة، يقول[٣٤]:

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أبـن لـي جـوابـاً أيـهـا الـمـنـزل الـقـفـر

فـلا زال مـنـهـلاً بـجـرعـائـك الـقـطـرُ

أبـن لـي عـن الـجـيـران أيـن تـحـمـلوا؟

وهـل عـادت الـدنـيـا وهـل رجـع الـسـفـرُ؟

وكـيـف تـجـيـب الـدار بـعـد دروسـهـا؟

ولـم يـبـقَ مـن أعـلام سـاكـنـهـا سـطـرُ

مـنـازل أبـكـاتـي مـغـانـي أهـلـهـا

وضـاقـت بـي الـدنـيـا وأسـلـمـني الـصـبـرُ[٣٥]

كما نلحظ أنّ تكرار صيغة «الخائن اللعين» لا تقف في إطار النص فحسب بل تتعداه إلى بيئة ابن الرومي حيث أنّ هذه النبرة كانت شائعة عند الكتاب الذين كتبوا عن صاحب الزنج؛ وزعيم الفتنة»[٣٦]، يقول ابن الرومي:

٦٠- أقـدم الـخـائـنُ الـلـعـينُ عليها

وعـلـى الله أيّـمـا إقـدام

٨٢- إن قـعـدتمْ عـن الـلـعـين فـأنـتم

شـركـاءُ الـلـعـيـنِ فـي الآثـام

وفي نفس الفتنة أيضا - أي نكبة البصرة- يمزج المهلبي تعريضه بقائد الزنج بتهديده له، ومحاجحته إياه، وقد ادعى الانتساب إلى آل النبي صلى الله عليه وسلم من خلال ادعائه الانتساب للبيت العلوي يقول:

أيها الخائن الذي دمّر البصـ

ـرة أبـشـر مـن بـعـدهـا بـدمـار

إن تـقـل جـدي الـنـبـي فـمـا أنـ

ـت مـن الـطـيـبـيـن والأخـيـار[٣٧]

ويقول ابن المعتز- بعد أن عدّد أسماء المتمردين الخارجين على سلطة الخلافة وطاعتها- مبينا ما كان من المعتضد، وصاحب الزنج:

فـلـم يـزل بـالـعـلـوي الـخـائـنِ

الـمـهـلـك الـمُـخـتـرب لـلـمـدائـنِ[٣٨]

ويقول أحدهم:

أيـن نـجـومُ الـكـاذبِ الـمـارقِ؟

مـا كـان بـالـطـبِ ولا الـحـاذقِ[٣٩]

وفي صوت آخر يجعله ابن الرومي على لسان النبي ما يذكرنا بـ«وامعتصماه» التي قالتها امرأة شريفة في الأسر عند علج من علوج الروم في عمورية، واستخدمها من قبل استخداما ذكيا أبو تمام»[٤٠]، يقول:

٧١- صـرخـت: «يـامـحـمـداه» فـهـلاً

قـامَ فـيـهـا رعـاةُ حـقّـي مَـقـامـي.

وبذا شكلت وحدة التجربة الإنسانية رافداً من روافد بنية القصيدة. غير أنّ ابن الرومي اعتمد فيما تبقّى على ذوقه، وتفاعله مع الحدث، معولا على نفسه في استنباط الطرائق التي يصوغ فيها أبياته. وعلى العموم ففرض رثاء المدن عبر محاكاة الواقع في المدن المنكوبة نجده قد كان صاحب السبق في شيوع أسلوب التشابه بين الشعراء[٤١].

٢/ج- التناص المفتوح (التناص الخارجي): «وهو تداخل النصوص التي يمتلئ به العالم، ولا يرتبط بدراسة علاقات النص بنصوص عصر معين، أو جنس معين من النصوص، بل هو تداخل حر يتحرك فيه النص بين النصوص بحرية تامة، محاولا أن يجد لنفسه مكانا في هذا العالم»[٤٢]، ويمكن أن نستشف هذا النمط من التناص في علاقة قصيدتنا بالمعلقات، وخصوصا

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

فيما يتعلق بمعلقة الحارث بن حلزة اليشكري؛ فيكفي أن نقرأ البيت السادس والسبعين (٧٦) من قصيدتنا، وهو:

٧٦- أبْـرَمُـوا أمـرهُـم وأنـتـم نـيامٌ

سـوءةً سـوءةً لـنـوم الـنـيـام

حتى يبدأ في مخامرتنا حسّ غريب بأننا قد سمعنا هذا من قبل، يقول الحارث بن حلزة اليشكري:

أجـمـعـوا أمـرهـم عـشـاءً فلما

أصـبحـوا أصـبحـت لـهم ضوضـاء[١٢]

والحاصل أننا إذا ما مضينا نقرأ القصيدة، ونتلقى قوافيها الواحدة بعد الأخرى، أخذ هذا الإحساس يتضاعف، يقول الباحث عبده بدوي: «ويلاحظ أنه في هذا القسم – أي الوحدة الأخيرة الممتدة من البيت (٧٦) إلى البيت الأخير من القصيدة- تهب عليه رياح من همزية الحارث بن حلزّه اليشكري؛ التي هي من البحر الخفيف كذلك»[١٤]، وهكذا يظهر لنا مدى التقارب، أو التماثل بين النصّين رغم اختلاف رويهما، الأولى: همزية، والثانية ميمية؛ إلا أنهما تلتقيان في حركة القافية، وحركة التفعيلة الأولى: «فاعلاتن».

عطفا على تواشج القصيدتين في القافية، والبحر فإنهما يصدران عن منهل شعري فائض- توازي الفكرة، وتناظر الرؤية-؛ حيث يضع ابن الرومي من معاني الحزن ما يناظر معاني الشاعر الأول- الحارث بن حلزة اليشكري- وإن اختلفت دواعيه عند الشاعرين. غير أنّ ابن الرومي في القسم الأخير من قصيدته- من البيت(٧٥) إلى البيت (٨٦)- فتق المعاني، وفرّعها، وجاء بصور شعرية جديدة.

صحيح أنّ قصيدة ابن الرومي أفادت من معلقة الحارث بن حلزة،- وهذا أمر نسلم به- ولكننا يجب أن لا نغفل عن شيء مهم جدا «وهو أنّ القصيدة المتأخرة، تعطي للسابقة مثلما تأخذ منها. وهذه هي العلاقة التشريحية التي تنبثق من المداخلة بين النصوص»[١٥]، إننا نستكشف معلقة الحارث بن حلزة من خلال قراءتنا لقصيدة ابن الرومي، فابن الرومي إذاً سبب في استحضار الحارث بن حلزة، وهذه وحدها إضافة كبيرة لها؛ لأنها تهب معلقة الحارث حياة جديدة ببعثها من النسيان، وغير ذلك هناك إضافات عملية عليها، فهي امتداد لها، وتطور لإشاراتها، وبذا تقوم بين القصيدتين علاقة تطورية متشابكة وبناءة، لعصرين مختلفين. فإحداهما تقوم كخلفية للأخرى، وهذه تقوم كأمامية لتلك، فيتداخلان في ذهن القارئ تداخلا يوحد بينهما. وعلى الجملة فإنّ في تضمين ابن الرومي لأشطار من معلقة الحارث بن حلزة نموذج من نماذج التأثر، والاستفادة من الآثار الممتازة، وتلك ظاهرة طبيعية لا يخلو منها زمان، ولا مكان.

كما يتبدى لنا هذا النمط من التناص- أي التناصّ المفتوح- في تعانق القصيدة بخاصية من خصائص المعلقات وهي الوقوف على الأطلال، حيث استدعى الشاعر في نسيج نصه الطريقة الفنية التي اتبعها بعض أصحاب المعلقات في بناء أعمالهم الشعرية، وقد عالج جلّ شعراء الجاهلية – إن لم نقل كلهم- في مستهل قصائدهم قصة الدار الدارسة، فوصفوها، وحدّدوا معالمها، وتفنّنوا في تحديد مواضعها، والإشارة إلى ملامحها التي تدلّ على وجودها في الزمن الماضي، الذي له علاقة

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

حميمة بذكرياتهم؛ ولقد تجلّى أثر الصورة الطللية في **أشعار نكبة البصرة** أكثر مما تجلّى في أشعار نكبة بغداد الأولى، وهذا ناتج عن وضعية المدينتين في أثناء نكبتهما، وبعدهما، فالبصرة دمّرت خلال أيام مما جعل نكبتها مشهداً طللياً لاقتراب زمني البداية، والنهاية، ولأنّ الشعراء كانوا بعيدين عنها مما جعل المشهد الطللي حاضراً في أخيلتهم وهم يحاولون تصوير مشاهد الدمار فيها، بينما امتدّ زمن الخراب في بغداد أشهراً، وعاشه الشعراء لحظة بلحظة، وتابعوا أخباره، وسجّلوا آثاره، ومواقعه»[16]، أما ابن الرومي فقد جعل الطلل في متن القصيدة، وذلك بخلاف القصائد الجاهلية التي كان الطلل يأتي في مستهلها؛ وذلك راجع في رأيي إلى عظم الحدث، ومرارة الألم. فابن الرومي لم يتناسى أطلال البصرة، فالقصيدة كلها طلل؛ وإن انزاح عن طابعها الاستهلالي، فإننا نجده في أبيات لاحقة يعود بنا إلى هذه النغمة التراثية، يقول **محمد حمدان**«وقد لعب هذا الغرض الشعري دوراً في تجاوز المقدمات تارة، **وفي دمجها مع بقية المعاني تارة أخرى**. كما لعب دوراً في تكسير وحدة البيت لصالح وحدة المعنى. وهذا من الجديد النكبوي على كل حال.»[17]، يقول ابن الرومي:

٣٩- عرِّجا صاحبيَّ بالبصرة الزُّهـ
ـراء تعريجَ مُدْنَفٍ ذي سقام

٤٠- فاسألاهُ ولا جوابَ لديها لديه
لسؤالٍ ومَنْ لها بالكلام

فالشاعر كما يظهر يوظف الطلل في متن النص، ويدمجه مع بقية المعاني، وقد وقف عند نماذج للتأثير على القارئ، وذلك حين لجأ إلى التأثير بالمدينة ككل، فالشاعر هنا يأمر صاحبيه بالمرور بالبصرة، مرور المريض الذي أوشك على الموت؛ وكأنّ ابن الرومي أراد أن يقول إنكما ستعانيان من المرض، والموت فور رؤيتكما للبصرة على هذه الحالة، ثم يأمرهما بسؤالها، إلا أنهما سيعدمان جوابا منها. وكيف لها أن تجيب؟ يقول **عبده بدوي**: «وقد وُفق الشاعر هنا حين بدأ هذا القسم بنغمة قديمة تراثية، تذكر بالوقوف على الأطلال؛ وفي الواقع لقد أصبحت المدينة أطلالا حزينة، ومن هنا لا مناص من استدعاء فكرة الوقوف على الأطلال في هذا القسم من القصيدة... فلا يكون مقلدا، وإنما معبرا بالأداة المناسبة، والإحساس المناسب»[18].

ويقول ابن الرومي:

٥٣- فاسألاهُ ولا جوابَ لديه
أين عُبّادُه الطّوالُ القيام؟

وعلى الجملة فالوقوف على أطلال البصرة عند ابن الرومي تعبيرٌ عن حاجة نفسية، أعرب من خلالها عن خبايا نفسه التي نظرت فيما حولها، فوجدت الديار قد خربت، وما كان يزينها، ويضفي عليها شيئاً من المؤانسة، والإحساس بالجمال، وبالاطمئنان، قد غادرها هو الآخر، ولا نستبعد أنّ هذا المكان قد ربطته بالشاعر مشاعر عاطفية ما، فجاشت عواطفه، وراح يصفه، ويتأسى على الزمن الذي تحوّل إلى مجرد ذكرى، فجاءت قصيدته معبرة عن تلك المشاعر، والأحاسيس. وعمومًا يمثل الوقوف على الأطلال مظهراً إبداعياً، ووسيلة إلهامية تثري تجربة الشاعر، وتحفزه على الابتكار؛ بمعنى أنّ الطلل عند الشاعر يعد قناعاً فنياً يسقط عليه جملة أحاسيسه، ويتخذه ستاراً لتأزم نفسيته؛

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذ نلاحظ أنّ بيئة ابن الرومي أمدته بروافد طللية، فأثّرت فيه حتى أسقط عليها نفسه، ووجدانه؛ فأسرف في ذكرها، وذكر أماكنها؛ لأنها متنفس عواطفه، وأحلامه؛ بحيث لم يصبح الوقوف على الطلل عند ابن الرومي تناصاً فنيا فحسب، بل ضرورة نفسية أيضا؛ إذ لم يأت بكاء ابن الرومي هنا للبكاء، ولكنه أتى علّة لشفاء نفسه الملتاعة، حيث تبلغ هذه النفس درجة التأزم، فتارة تتلمس التماسك، والتجلد، وأخرى تلجأ إلى الدموع، والنداء، والاستفهام، وكل ذلك قصد التخفيف من تلك المعاناة النفسية؛ فالقصيدة -إذن- في مجملها محاولة لتعديل مسار اللغة الشعرية إلى البنى التراثية، ثم إسقاطها على حاضر الشاعر.

٢/د- التناص الشعبي:

هناك المعاني الشائعة الشعبية التي ليست لأحد، ولكنها لكل أحد، أي التي يأخذ منها كل إنسان، ويضيف إليها كل إنسان؛ فهي كالهواء يتساوى منه نصيب من يشاء، «وقد بدأ العنصر الشعبي في هذا العصر يفرض ذوقه في مجال الأدب، ويدخل في تشكيل مفاهيم الشعراء»[٤٩]، «وليس من شك في أنّ ابن الرومي كان إلى جانب اتساع محصوله في اللغة شاعرا شعبيا بكل ما يحمل هذا التعبير من معان»[٥٠]، ومن أبرز تمضهرات هذا النمط في القصيدة نذكر قوله:

٣٣- ما تذكّرتُ ما أتى الزنجُ إلاّ
أوجعتْني مرارةُ الإرغام

فقوله أوجعتني؛ « قريبة من قولنا حاجة توجع في القلب»[٥١]، ونلاحظ قوله كذلك مكررا دالة «أخ» ومشتقاتها:

٢١- كمْ أخٍ قد رأى أخاهُ صريعًا
تَرِبَ الخدّ بين صرعى كرام؟

٢٢- أخذلتم إخوانكم وقعدتم
عنهمُ- ويحكم- قعودَ اللئام؟

فحين نسمع هذه التكرارات لدالة «أخ»، ومشتقاتها على المستوى العمودي؛ فكأننا لا نسمع إلى شاعر، بل إلى رجل حزين يتكلم. ومن صور هذا النمط من التناص أيضا قوله:

٩- لهفَ نفسي عليك يا معْدَن الخيـ
ـرات، لهفًا يُعضُّني إبهامي

١٧- أيَّ هولٍ رأوا بهم أيَّ هول
حُقّ منه تشيب رأسُ الغلام

وقوله: ومن تلك المعاني التي يرددها العامة تشبيه حدوث مالا يصدق، أو مالا يتصور وقوعه بأحلام النائم، يقول:

٤٠- إنَّ هذا من الأمورِ لأمرٌ
كادَ أن لا يقومَ في الأوهام

ومن ذلك أيضا تلك المعاني، و الصيغ الندبيه التي قرع بها النفوس لترك البصريين يواجهون، واقعهم المر منفردين»[٥٢]، يقول:

٥٨- واندامي على التّخلّفِ عنهم
وقليلٌ عنهم غناء تندامي

٥٩- واحيائي منهم إذا ما التقينا
وهمُ عند حاكم الحُكّام

٦٧- واحيائي من النّبي إذا ما
لامني فيهمُ أشدَّ الملامِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٦٨- وانقطاعي إذا همُ خاصَموني

وتولّى النبيُّ عنهم خصامي

ومن أثر الشعبية في قصيدتنا كذلك ما يمكن تسميته بالتعابير الجاهزة المشتركة، من ذلك قوله:

١٨- إذ رموهمْ بنارهم من يمين

وشمالٍ وخلْفهم وأمام

وهو تعبير دالّ على شمول، و عموم الفتنة، وعظمتها؛ وعلى الفساد الذي حلّ بأهل بالبصرة؛ يمينا وشمالا...

ومن التناصات المندرجة في هذا النمط أيضا، قوله مستعملا السهم بمعنى النصيب:

٣٠- من رآهنّ في المقاسم وسْط الزَّ

نْجِ يُقَسَّمن بينهم بالسِّهام

والسهام جمع سهم والمقصود النصيب. قال **ابن منظور**: «السهم واحد السهام، والسهم: النصيب، والسهم الحظ...»[٥٣].

أما عن أصل الكلمة فيقول: « السهم في الأصل واحد السهام التي يُضربُ بها الميسر، سُمي به ما يفوز به الفالج (الظافر) سهمه، ثم كثر حتى سُمي كل نصيب سهما»[٥٤].

وعلى الجملة ف «حين يستخدم الشعر لغة الناس اليومية فإنه يعكس بالضرورة الدلالات الإشارية، والإيماءات المعنوية التي اكتسبتها هذه اللغة من خلال الاستعمال، والدوران على ألسنة الناس، وفي هذا قدرتها التعبيرية»[٥٥]، وقد ساهم هذا النمط من التناص- أي الشعبي- عامة في بروز النزعة الخطابية، «والتي ظلت متصلة على قطاع عريض من شعر العصر»[٥٦].

وهكذا كان حتما أن يبقي للغة الأدبية المتوارثة عبر القرون كثير من النفوذ في العصر العباسي، وأن يستمر كثير من تقاليدها التعبيرية في أدب ذلك العصر»[٥٧]. وبذا يقف نص ابن الرومي كفاتحة لمداخلات متعددة- اقتباسات قرآنية، تناصات داخلية، وخارجية، وشعبية...- تأتي من مداخل متباينة لتتلاقى مع نصوص كانت بعيدة عنها، فألفّ بينها جميعا نص واحد، وهو قصيدة (رثاء البصرة) التي صارت تمددا لعديد الخطابات، وهذا هو (إعادة الرؤية)؛ أي إبداع النص من مختلف النصوص، وتشكيلها برؤية جديدة تتيح مجالا لنصوص أخرى كي تنبثق من قلب هذا النص. ليبقى الأدب دائما حيا نابضا بالحياة، والتجدد، ولا يركن إلى سبات يميته. و تأسيسًا على هذا لم يكن تناول التناص في هذه القصيدة من باب الرصد، ولا لتتبع مصادر هذه التناصات؛ ذلك أنّ سؤال التناص ليس من أين أتى هذا النص، أو ذلك، وإنما كيف يحول النص الشعري هذا النص المقتبس وكيف يجادله، وهو سؤال لا يمكن الإجابة عنه دون الالتفات إلى ذلك الجدل بين سياق النص المقتبس منه، ووجوده في سياق النص الشعري الجديد بوصفه نصاً يعيد إنتاج هذا النص المقتبس.

وعلى هذا النحو **كانت ديباجة** ابن الرومي- كما بين مبحث التناص- تتغذى من رصيد ثقافي واسع مراجعه: أدبية ولغوية ودينية...والجدير بالذكر أنّ أكثر الظواهر استدعاءا وكثافة في القصيدة هي استدعاء الخطاب القرآنيّ؛ وقد نجح ابن الرومي في توظيفه، بما يتلاءم وسياق النص، فساهمت بذلك التراكيب القرآنية في تشكيل رؤية جديدة للقصيدة، وفتحت لها آفاقاً ممتدّة، حتّى غدت أشبه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بلوحة فنّية، فيها من التكامل والتمازج والتقاطع ما يجعلها تحفة شعرية رائعة....وهذا يدلّ على رهافة إحساس ابن الرومي، إذ جعل النصّ القرآنيّ مرجعاً رئيساً، استمد من قيمه وروحانيته الشيء الكثير،....غيرَ أنّه أضفى عليه لوناً جديداً من مشاعره وأحاسيسه ووجدانه بما يتناسب وطبيعة الرؤية المأسوية الاستصراخية التي يمثّلها.... من ذلك تنوّيعه أساليب الاستحضار، بحيث لم يقتصر استحضاره على الآية، وإنما تعدّى ذلك كلّه إلى استحضار الإشارة القرآنية، و الإيماءة، و اللّفظة، و التركيب، وهي جوانب ثريّة منحت القصيدة نفساً ملحميّاً، دراميا.... وعلى الجملة بينّ مبحث التناص أنّ لغة ابن الرومي الشعرية كانت حيّة نابضة بثقافة واسعة، ومتمثّلة لكُلّ الأَطْوَار الشعرية، ممّا جعلها تغدو حَيّة في نفس المتلقّي، فجاءت القصيدة بذلك مشحونة بفيض هائل من الدلالات التراثية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحواشي

١. الفيروز آبادي، مجد الدين محمد ابن يعقوب: القاموس المحيط، ط٦، تحقيق مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، ١٩٩٨.، مادة (نصص).

٢. الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب.، ص ٢٢٤، ٢٢٥.

٣. مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ط٢، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢.، ص ١٢١.

٤. الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، ص ٥٧.

٥. صبري، حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ط١، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦، ص٤٩.

٦. بدوي طبانة: السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٩، ص١٦٣.

٧. محمد، إبراهيم حمدان: أدب النكبة في التراث العربي، أدب نكبات المدن ذات الأسباب الداخلية، في المشرق العربي في العصر العباسي، د/ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٤.، ص ٢٤١.

٨. العقاد، عباس محمود: ابن الرومي، حياته من شعره، د/ط، دار الهلال، ١٩٦٩.، ص٢٨١.

٩. سورة: المزمل، الآية:١٧.

١٠. سورة: الحج، الآية:٢.

١١. سورة: الحج، الآية:٤٧.

١٢. سورة: الرحمن، الآية:٢٤.

١٣. سورة: المرسلات، الآية:٣٥، ٣٦.

١٤. ابن الأثير، علي: الكامل في التاريخ، دار الفكر ببيروت، ١٩٧٨، ج٣، ص ٢٠١.

١٥. عبده، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، د/ط، دار قباء للنشر والتوزيع عبده غريب، القاهرة، ٢٠٠٠.، ص١٩٠.

١٦. سورة: التوبة، الآية:٤١.

١٧. عبده، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، ص١٩٢.

١٨. سورة: مريم، الآية:٢٦.

١٩. سورة: غافر، الآية:٣٩.

٢٠. عصام، شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.، ص٢١٨.

٢١. سورة: الحاقة، الآية:٧.

٢٢. سورة: الأنعام، الآية:٩٠.

٢٣. سورة: الرعد، الآية:٢٤.

٢٤. سورة: الزخرف، الآية:٧٩.

٢٥. الطرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، د/ط، الجامعة التونسية، ١٩٨١، ص٤٢٠.

٢٦. سورة: الفرقان، الآية:١٥.

٢٧. الطرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٤٢١.

٢٨. حسن، محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية،

الهيئة المصرية

٢٩. العامة للكتاب، مصر ،١٩٩٨، ص٤٦، ٤٥.

٣٠. يقصد بالتجربة الشعرية «الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصوّرها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينمّ عن عميق شعوره وإحساسه». محمد، غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص ٣٨٣.

٣١. محمد، إبراهيم حمدان: أدب النكبة في التراث العربي، ص ٢٨١.

٣٢. المرجع نفسه، ص ٢٦١.

٣٣. محمد، إبراهيم حمدان: أدب النكبة في التراث العربي، ص ٢٨١.

٣٤. المرجع نفسه ص ٢٤٢.

٣٥. الطبري، ابن جرير: تاريخ الأمم والملوك و الرسل، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦، ج٨/١١،حوادث سنة ٢٧٠هـ.

٣٦. الطبري، ابن جرير: تاريخ الأمم والملوك و الرسل، حوادث سنة ٢٧٠هـ.

٣٧. عبده، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، ص١٨٨.

٣٨. الحصري: ذيل زهر الآداب، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ج١، د/ت ص١٥٤

٣٩. ابن المعتز، عبد الله: الديوان، تحقيق محمد بديع شريف، دار المعارف بمصر، ١٩٧٨، سلسلة ذخائر العرب ٥٤، ص٤٨١، وما بعدها.

٤٠. الطبري، ابن جرير: تاريخ الأمم والملوك والرسل، ٨ج، ص١٤٤، حوادث ٢٧٠هـ.

٤١. عبده، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، ص١٩١.

٤٢. ينظر محمد، إبراهيم حمدان: أدب النكبة في التراث العربي، ص٢٧٦.

٤٣. حسن، محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص٤٦.

٤٤. عبده، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، ص١٩٢.

٤٥. الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد: شرح المعلقات السبع، د/ط، تحقيق لجنة التحقيق في الدار العالمية للناشر، الناشر الدار العالمية، ١٩٩٣، ص١٤٩.

٤٦. الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، ص ٢٤٢.

٤٧. محمد، إبراهيم حمدان: أدب النكبة في التراث العربي، ص٢٤٤.

٤٨. المرجع السابق ص ٢٢٩.

٤٩. عبده، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي ص١٩٠.

٥٠. ينظر: عز الدين إسماعيل: في الأدب العباسي، الرؤية والفن، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٥، ص٣٢٢.

٥١. عبد الحميد محمد جيدة: الهجاء عند ابن الرومي، المكتب العالمي، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان،١٩٧٤، ص٢٦١.

٥٢. المرجع نفسه، ص٤٢٧.

٥٣. ينظر: محمد، إبراهيم حمدان: أدب النكبة في التراث العربي، ص ٣٦٨.

٥٤. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري: لسان العرب، د/ط، تحقيق عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، د/ت،مادة(سهم)، ص ٢١٣٥

٥٥. المرجع نفسه ص ن.

٥٦. عز الدين إسماعيل: في الأدب العباسي، الرؤية والفن، ص٤٢٨.

٥٧. المرجع السابق ص ن.

٥٨. المرجع نفسه، ص٣٣٢.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قائمة المصادر والمراجع

• القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولا- المصادر:

١. ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس: الديوان، شرح أحمد حسن بسج، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،١٩٩٤، ج ٢.

ثانيا- المراجع التراثية:

٢. ابن الأثير، علي: الكامل في التاريخ، دار الفكر بيروت، ١٩٧٨،ج٣، ص ٣٠١.

٣. ابن المعتز، عبد الله: الديوان، تحقيق محمد بديع شريف، دار المعارف بمصر، ١٩٧٨، سلسلة ذخائر العرب ٥٤.
٤. الحصري: ذيل زهر الآداب، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ج١، د/ت.
٥. الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد: شرح المعلقات السبع، د/ط، تحقيق لجنة التحقيق في الدار العالمية للناشر، الناشر الدار العالمية
٦. الطبري، ابن جرير: تاريخ الأمم والملوك والرسل، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦ ج٨/ ١١

ثالثا- المراجع الحديثة:

٧. بدوي طبانة: السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٩.
٨. حسن، محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨.
٩. صبري، حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ط١، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٦.
١٠. الطرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، د/ط، الجامعة التونسية، ١٩٨١.
١١. عبد الحميد، محمد جيدة: الهجاء عند ابن الرومي، المكتب العالمي، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ١٩٧٤.
١٢. عبده، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، د/ط، دار قباء للنشر والتوزيع عبده غريب، القاهرة، ٢٠٠٠.
١٣. عز الدين إسماعيل: في الأدب العباسي: الرؤية والفن، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٥.
١٤. عصام، شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
١٥. العقاد، عباس محمود: ابن الرومي، حياته من شعره، د/ط، دار الهلال، ١٩٦٩.
١٦. الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٧. محمد، إبراهيم حمدان: أدب النكبة في التراث العربي، أدب نكبات المدن ذات الأسباب الداخلية، في المشرق العربي في العصر العباسي، د/ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٤.
١٨. محمد، غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ١٩٧٣.
١٩. مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ط٢، المركز الثقافي العربي ١٩٩٢.

رابعًا- المعاجم والقواميس:

٢٠. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري: لسان العرب، د/ط، تحقيق عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، د/ت.
٢١. الفيروز آبادي، مجد الدين محمد ابن يعقوب: القاموس المحيط، ط٦، تحقيق مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، ١٩٩٨.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السعودية
علامات في النقد
العدد رقم 37
1 سبتمبر 2000

«شعرية التناص» قراءة في شعرية كريستيفا السلبية *

مشتاق عباس معن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ديباجة :

الشعرية " البويطيقـا ؛ Poeticite " مـن المفهومات القديمة التي يرجع أثيلها إلى الإرث الإغريقي ، وتكاد تتفق الدراسات الحديثة على أنّها من مفردات أرسطو[١] لكن بعض المحدثين حاول أن يسلخ هذا الأصل عن أصليته ، بدعوى أن أرسطو أسس هذا المفهوم علـى حقـل معرفي يباين الحقل المعرفي الذي يتضمن دراسة الشعرية الآن[٢]، لكـن هذا الدليل لا يبعد أرسطو عن مركز الريادة الذي سـنمه إيـاه التـاريخ والمحدثون ، بل يسند بوجه أو بآخر سنة التطور الذي لا يسـلم منـها شيء إلا نادرا .

وكانت اللسانيات حقلا لهذا المفهوم ، شأنها شـأن أي مفـردة أخرى[٣] إلى أن قيض لميخائيل باختين أن يستحدث حقلا معرفيا جديـدا ينضوي تحته درس هذا المفهوم لأنه ألصق بالكلام منه باللغة ، لذا أوجد علم " عبر اللسانيات " الذي قابل به " علم اللسانيات "[٤]، وتطورت هـذه الفكرة حتى استحالت إلى مفهوم جديد مفاده (الخطاب)[٥].

وتعالج الشعرية ؛ كيفية استعمال اللغة استعمالا جماليا والسـبل التي يستعين بها المبدع في إنتاجه للنصوص . ومحاولـة الفـرز بيـن الخطاب الشعري وغير الشعري . مع الفارق في المصطلح بين الباحثين.

محور القراءة :

طرحت " جوليا كرستيفا ؛ J. Kristiva " في منتصف السـتينات

مفهوماً (نقدياً / فلسفياً) على طاولة النقد الفرنسي ، بعد أنْ ألبسته حلّة اصطلاحية عرفت منذ ذلك الحين بـ " التناص ؛ L´intertexualité " أرادت به أنّه " أحد مميزات النص الأساسية ، التي تحيل على نصوص سابقة عليها أو معاصرة لها "[٦].

وكانت علّة بثّه من لدن كرستيفا ، إخراج البنويين - أصحابها - من مأزق " موت المؤلف " وإشكالية التعامل مع النص ، بأنّه " وحدة مغلقة " لتصرح بوساطته ، بأنّ النص مجموعة نصوص مذابة فيه ، ومنفتح على مرجعيات قبلية أكسبته الحضور .

وقطع أكثر النقاد والباحثين ، ناهيك عن تصريح كرستيفا نفسها، بأنّ هذا المفهوم الوليد الشرعي لـ "حوارية باختين ؛ dialogism of BaKhtine " التي اتكأ عليها في خطابه النقدي الذي اهتمّ فيه بالرواية على نحو خاص[٧].

وبعد أن وطأ هذا المصطلح " التناص " أرض النقد الأدبي ، تلاقفته الأيدي وتصافقت عليه الدراسات ، وكانت تعاملات النقاد معه على مستويين ؛ مستوى نكوصي ، وذلك بأن يعمدوا لمفهومه كما بذرته كرستيفا من دون تعديل أو تحوير ، ومستوى تحديثي ؛ بأن يتَعامل معه الناقد مادةً خاصةً يستطيع أن ينتج منها مفاهيم أخرى ، وهو ما حدث مع " رولان بارت ؛ R Barthe " في إنتاج " نظرية النص ؛ La théorie du texte " التي شكّلت مفردة ذات نزعة دينامية أغنت خطابه ، وكذا الحال بـ " جيرار جينيت ؛ G. Genette " الذي أفاد منه ببناء مفهوم " جامع النص ؛ Architexte " ومفهومه الأمّ " التعاليات النصية ؛ Transtextualité" فضلاً عن تداخله مع حقول " نقدية / فلسفية " لم تكن من مخططات كرستيفا " التفكيكية Deconstruction " و" القرائية The Reader ".

ولم تقف معطيات هذا المصطلح عند المبدعين الآخرين بل أفادت منه مبدعته نفسها لتكون المعطيات بذا ذاتية ، وذلك بأن أفرزت مفهوماً " (نقدياً / أدبياً) لمفردة خطابية اختُلف القول فيها هي " الشعرية = البويطيقا " استندت في تقنياتها إلى مفهوم التناص[٨].

وتمثّلت منابع هذه المفردة الكرستيفية بثلاث منابع مختلفة الحقول ، كان رائدها المنبع الفلسفي الذي استندت فيه إلى خطاب هيجل الفلسفي ، مُمتصّة منه مفهوم " السلبية Negativité " وكان أثره في شعريتها على مستويين : شكلي ؛ تجسد بالعنوان ، إذ اقتبسته من دون تحوير ومستوى مضموني ، تمثل باستلهامها معنى السلبية وتأطيره بإطار (نقدي / أدبي) لينسجم وحقل درسها المطروح - الشعرية - إذ بنت عليه تعريفها للشعرية بأنّها : " نمطاً من الاشتغال من بين الممارسات الدالة المتعددة لا موضوعاً (منتهياً) في ذاته ومبادلاً في سيرورة التواصل "[٩].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما المنبع الثاني فلساني تجسد بـ " التصحيفية : Paragramntatisme " التي اختطتها يراع دي سوسير " بقيت قيد الورق ، إذ لم تر الوجود إلاّ بعد وفاته وقد أشارت كرستيفا إلى امتصاصها لهذا المفهوم في مواضع كثيرة من كتابها "[١٠] وتجسد المنبع الثالث بالحقل النفسي الذي قصرته على خطاب فرويد النفسي ولاسيما نظرية (اللاوعي)[١١].

استهلت حديثها عن الشعرية بتحديد خطوطها الفاصلة بين نوعين من الخطاب لأنّها لم تهدف إلى الفصل بين الشعر والنثر - الخطاب الشعري ، والخطاب اللاشعري - الكلام اليومي وغيره -[١٢].

وانطلقت بعد ذلك بسرد أوجه التباين ، بادئة بالمرجعية إذ أدلت؛

بأنّ الخطاب اللاشعري ذو مرجعية مستقرة ، أما الخطاب الشعري فيمتاز بثنائية (المرجعية / لامرجعية) فقولنا: أثاث شبقي ، وباقات محتضـــرة ، حديث ذو وجهين مفاد الأول : أنّ لكل لفظة من هذه الألفـــاظ مرجعيـــة لسانية ، والثاني يتخلص بفقدانها لأن جمع المرجعيتين لا يـــؤدي إلـــى مدلول واقعي لأن هذه العبارة تكسب الجماد أنسنة وهي منه براء ، لـــذا يكون الخطاب الشعري ذا مرجعية كمـــا لا مرجعيـــة ليحمـــل بداخلـــه التناقض والنفي الجدلي الهيجلي - (الوجود / اللاوجـــود) (المرجعيـــة / اللامرجعية).

وتستند هذه الثنائية إلى الخرق في تجـــاوز العـــرف اللســـاني وتقعيده المفاهيمي والمرجعي ، فلكلّ لغة تقنيات معينة تكسب النـــاطقين بها صيرورة التواصل لكن الخطاب الشعري لا يقف عنـــد هـــذا العـــرف القواعدي المستند إلى " اللوجوس / العقل " بل يتجاوز الأعراف اللسانية وقواعدها ليشق طريقاً قوامه الخرق .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واعتمدت في تحديد معالم شعريتها على مستندين آخرين غـــير النفي الجدلي هما التناص " تداخل النصوص " وهو مفردة من مفـــردات الإرث الكرستيفي والتصحيفية السويسرية، إذ استعانت بهما لتحديد معالم شعريتها - مدلولها الشعري - بأنه : " يحيـــل إلـــى مدلـــولات خطابيـــة مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القـــول الشـــعري ، هكذا يتم بعث فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري "[١٣].

وأنتجت باستنادها إلى هذا ثلاثة أنماط مـــن أنمـــاط التواشـــج النصي القبلي مفادها :

" أ - النفي الكلي : وفيه يكون المقطع الدخيل منفياً كلية ، ومعنى النـــص المرجعي مقلوباً .

ب - النفي المتوازي : حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه ، إلاّ أنّ هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس ... للنص المرجعي معنى جديداً معادياً للإنسية والعاطفية والرومانسية التي تطبع الأول .

ج - النفي الجزئي : حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفياً"[١٤].

وبعد أن حددت معالم شعريتها وبنودها رجعت القهقرى صوب ثنائية الخطاب الشعري واللاشعري لينماز كل منهما بتقنياته ، واستندت في تمييزها إلى :

١. قانون التكرارية " Idempotence " وعنت به أن الدال إذا تكرّر في الخطاب اللاشعري فإنه يعدّ حشواً لا يروق للمتلقي ، في حين أن التكرارية تكسب الخطاب الشعري إيحاءات لم تكن فيه من قبل .

٢. قانون التبادلية " Commutativité " " هذه العملية تخضع لنفس الخطة في اللغة الشعرية إنها تقتضي خطية لا يؤدي معها في الخطاب انتقال الوحدات إلى أي تغيير في المعنى .

إن نظاماً للمعنى كهذا (وهو نظام الخطاب العادي) يفترض أن تقرأ كل المقاطع مجتمعة في وقت واحد وفضاء واحد . ومن ثم لا يؤدي تغير الوضع الزمني (وضع مقطع في المكان أو ذاك من الصفحة) إلى أي تغيير في المعنى . فجملة بسيطة من فعل وفاعل ومفعول قابلة لأن تتحمل في اللغة غير الشعرية تغييرا (زمانيا ومكانيا) في موقع هذه المكونات الثلاث التي لن تنتج آثارا غير قابلة للملاحظة (آثارا إيحائية ؟) وإنما على الخطاب العلمي حيث يمكن تغيير وضع الفصول من إنتاج هذا القدر أو ذاك من الوضوح التعليمي (استنباط أو استقراء) لكن بدون أي أثر إضافي (غير قابل للملاحظة) (شعري) .

إلاَّ أنَّ الأمر يختلف عن ذلك في اللغة الشعرية . فــــلا تبادليــة الوحدات الشعرية تقرر لتلك المكونات وضعية محددة في الزمن (خطيــة الجملة النحوية) وفي المكان (الترتيب المكاني على الصفحة المكتوبــة) إلى درجة يؤدي معها كل تغيير في تلك الوضعية إلى تغيـير كبـير فـي المعنى "[١٥].

٣. قانون التوزيعية : " إن هذا القانون يعبر داخل عــالم مغلــق عــن إمكانية تركيب مختلف التأويلات المعطاة مع خطاب أو وحدة دالــة ، من طرف قراء (مستمعين) مستقلين . وينتج المعنى الكامل للخطاب اللاشعري ، فعلاً عن تلاحم كل المعاني الممكنة لذاك الخطاب أي عن إعادة تشكيل التعددية الخطابية للمعنى المنتجة من طرف مجمـــوع المتكلمين الممكنين . وبديهي أن صورة كهذه تكون ممكنة أحيانــاً حيال النص الشعري إلاَّ أنها لا تمس خصوصيتــه كخطــاب مغــاير للكلام التواصلي . وكما لاحظنا ذلك سالفاً فــإن خاصيــة المعنــى الشعري التي تهمنا هنا هي علاقته الخصوصية بمنطق الكلام . ففي هذه العلاقة يبدو (بالنسبة لمن يرغب في إلحاق الشعري بالشـفوي) أن اللغة الشعرية هي في نفس الآن ذلك الكلام (ذلك المنطق) ونفيـه الضمني وإن كان خفياً (غير قابل للملاحظة) وقابلاً للمعاينــــة مــن الناحية الدلالية . إن كون اللغة الشعرية هي ، في الوقــت نفســه ، كلام أو من حيث هي كذلك هي موضوع ومنطق : ٠ – ١) ونفــي لذاك الكلام (ومن حيث هي كذلك تنفلت من منطق ٠ – ١) يخلصــها من قانون التوزيعية)[١٦]، ينضـــوي المفــهومان الأخـيران تحـت مصطلح الانزياح ، لأنهما ينتهكان العرف اللســـاني ، أمــا الثــاني فينتهك قانون التوزيعية الذي يسيطر على منطق الكلام فحسب .

وبعد أن أوضحت معالم شعريتها المســـتند إلــى " السـيمياء /

التناص / التأويل) أدلت بأن الإغراق في الأخير (التأويل) يبعدنا عن الشعرية الحقَة لذا دعت إلى التأويل المستند إلى اللوجوس بقولها : (إن الأمر هنا يتعلق بإثبات حقِ المنهج البنائي في تناول إشكالية طرحها العمل الأدبي في عصرنا . وذلك بدون أية نزعة وضعية أو مداراة لتعقد الاشتغال الرمزي . ومن ثم يتعلق الأمر بقطع دابر التأملات التأويلية للنص الحديث التي استطاعت كما نعرف ، إنتاج تفكير ... باطني للنص)[١٧].

وتأسيساً على ما مرّ ، نستنتج أن شعرية كرستيفا هي تطوير لمفهومها النقدي الأثيل (التناص) ، لذا وسمنا قراءتنا منذ العنوان بـ (شعرية التناص) إشارة لهذا الأمر سواء أكان على مستوى تطوير مفهوم التناص فحسب ، أو على مستوى منابعه التي استغلتها قبلاً في إنتاجه .

الهوامش

١) ينظر : بلاغة الخطاب وعلم النص : د. صلاح فضل : ٥٣ ، سلسلة عالم المعرفة (الكويت) ؛ ١٩٩٣ .
٢) ينظر شعرية تودوروف : عثماني الميلود : ٨ — ٩ ، دار عيون ، للدار البيضاء : ١٩٩٠ .
٣) ينظر بلاغة الخطاب وعلم النص : ٥٣ .
٤) ينظر: المبدأ الحواري ،دراسة في فكر ميخائيل باختين: تودوروف: ت: فخري صالح: بغداد؛ ط١ ؛ ١٩٩٣: ٨٢.
٥) ينظر م.ن .
٦) معجم المصطلحات المعاصرة :د. سعيد علوش : ٢١٥ ، دار الكتاب اللبناني ط١ ، ١٩٨٥ .
٧) ينظر : تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر : د. عبدالوهاب ترّو : ٧٧ — ٧٨ ، مجلة الفكر العربي المعاصر / ٦٠ — ٦١ : ١٩٨٩ .
٨) ينظر : علم النص : جوليا كرستيفا : ت : فريد الزاهي : ٧٨ و ٧٩ ، دار توبقال ؛ ط١ ، ١٩٩١.
٩) علم النص : ٧٢ .
١٠) ينظر : علم النص : ٧٥ و ٩٠ — ٩١ .
١١) ينظر : علم النص : ٩١ .
١٢) ينظر : علم النص : ٧١ — ٧٢ .
١٣) علم النص : ٧٨ .
١٤ — علم النص : ٧٨ — ٧٩ .
١٥ — علم النص : ٨٢ .
١٦ — علم النص : ٨٤ .
١٧ — علم النص : ٨٩ .

* * *

مصر
فصول
العدد رقم 2
1 أبريل 1994

شهرزاد
وتطور الرواية الفرنسية
من الكلاسيكية إلى الرمزية

هيام أبو الحسين *

يجمع مؤرخو الأدب الفرنسي على أن العصر الذهبي للمسرح هو القرن السابع عشر؛ فيه ظهر العمالقة من منظّرين ومؤلفين، بنوا صرحا شامخا لا تهاون فيه ولا انحراف عن «تقاليد» وضعوها نقلا عن الكلاسيكيين القدامى أمثال سوفوكليس ويوريبيدوس وأرسطاطاليس.

أما بالنسبة إلى الفن الروائي، فالأمر جدّ مختلف. فهذا النوع الأدبي لم يبلغ أوج عظمته إلا في القرن التاسع عشر. وحتى القرن السابع عشر - بل إلى ما بعده - ظلت كلمة «رواية» ومرادفاتها تطلق على أنماط سردية متنوعة الشكل والطول والمضمون، توحي بأصل مجهول، يختلف عن المألوف في التراث الكلاسيكي المنقول الذي تعتبر فرنسا نفسها وريثة شرعية له، والذي لم يخلف لنا في هذا المجال «نماذج» يشار إليها بالبنان أو قواعد ومعايير «تحكم» الكتّاب مثل تلك التي وضعها في مجال المسرح أرسطو وهوراس.

* أستاذ الأدب الفرنسي الحديث والمقارن، كلية الآداب بجامعة عين شمس.

كان من الطبيعي، والحال هكذا، أن يتساءل مؤرخو الأدب والمقارنون بالذات عن أسباب هذه الظاهرة، وأن يعودوا إلى عصر النهضة، ومقومات حركة «الهيومانيزم»؛ تلك الطفرة في العلوم الإنسانية، بل والمعرفة بشكل عام، التي «استوعبت» بطريقة مباشرة أو مستترة روائع التراث الشرقي والإسلامي، مما حدا بعالم مثل جارودي إلى الدعوة لإعادة تقييم «النهضة» التي لم تبدأ - في رأيه - بإيطاليا في القرن السادس عشر، بل في الأندلس إبان القرن الثالث عشر! (انظر الإسلام في الغرب ـــ المقدمة).

ونحن، إذا رجعنا بدورنا إلى «أهم» ماقيل عن الفن الروائي و«مصادره»، نجد أستاذنا رينيه إيتيامبل يؤكد أكثر من مرة فضل «الشرق» وأسبقيته على «الغرب» في مجال «الحكي»، ويستند ـــ ضمن مراجع أخرى - إلى رأى العالم الموسوعي كمود سوميز Saumaise (١٥٨٨ - ١٦٥٣)، المتخصص في فقه اللغات القديمة (اليونانية واللاتينية) والعربية والعبرية والفارسية، القائل بأن فنّ

السرد ولد فى الشرق أو على الشاطئ «الآخر» للبحر المتوسط على وجه التحديد، ومن تلك البلاد نقله إلى «روما» الإغريق، ومنها إلى بقية أوروبا . ويضيف دانيال هوييه Huet (١٦٣٠ ـ ١٧٢١) الذى كان من المهتمين بعلوم الطبيعة والجغرافيا والملاحة أن الفرنجة تعلموا من العرب فن «القصّ» القائم على السجع والنظم والإنشاد، فقلدته بلاد الغال بوضع القوافى والبحور والأوزان، وكتبت «نظما» حكايات الفوارس والأبطال مثل «فرسان المائدة المستديرة» والإسكندر الأكبر ورولان.

وبالنسبة إلى (ألف ليلة وليلة) على وجه التحديد، يرجع المستشرق المعاصر شارل بلا Pellat فن السرد إلى أصل عربى، قائلا إن العرب فى الجاهلية كانوا «يحكون» أساطير يدور معظمها حول الأوثان، اختفت مع ظهور الإسلام، ثم تسللت إلى (الليالى) فى صور مغايرة ، وتسربت بعد ذلك إلى الأندلس. ويستند شارل بلا إلى كتاب خلفه «مقارنى» (١٥٩٢ ـ ١٦٣٢) يفيد أن (الليالى) كانت معروفة فى أيبريا وإيطاليا؛ نرى أثرها فى (كتاب الدّواب ـ Le livre des Bétes) للأندلسى رامون لول R. lulle (١٢٣٥ ـ ١٣١٥) وفى كتاب (الديكاميرون ـ Le Decaméron) للأديب الإيطالى بوكاشيو (١٣١٥ ـ ١٣٧٥). ويدعونا بلا للبحث عن أثر القصة ـ الإطار لـ (ألف ليلة وليلة) فى حكاية «Le Novella d'Astollo» للأديب جيوفانى سيركامبى «Sercambi» (١٣٤٧ـ ١٤٢٤)، وفى «أورلندو الغاضب» لأديب عصر النهضة لاريوست L'Ar-ioste ،كما يشير إلى أن هذا التأثير العربى لم يقتصر على جنوب أوروبا بل نجده أيضا فى إنجلترا لدى جيفرى شوسر (١٣٤٠ ـ ١٤٠٠) وشكسبير (١٥٦٤ ـ ١٦١٦).

ازداد انتشار الحكايات ذات الأصل الشرقى والعربى وتأثيرها بعد سقوط غرناطة (١٤٩٢)، واشتداد الحروب الطاحنة التى بليت بها أوروبا فى القرن السادس عشر. اكتظت الطرق بالنازحين والمشردين من أمثال أهالى حى «البائسين» فى غرناطة ممن حملوا فى ذاكرتهم حكاياتهم «المولّدة»: تتضمن أساهم وسخطهم أو رغباتهم وتطلعاتهم، أبطالها من «المهمشين» (إن صح لى أن أستخدم هذا التعبير!)، سلالة الشطار العرب والطفيليين، الذين تحوّلوا مع الزمن الردئ إلى متسولين وقطاع طريق، تستضيفهم الأديرة وتتلقفهم السجون. لكن ما إن يعودوا إلى الحياة الطليقة حتى تنطلق ألسنتهم السليطة «تروى» تجاربهم المريرة، وفى الحكى والوصف تنديد بالخداع والفساد والمكر. هؤلاء هم أبطال «البيكارو» الذين يرجعهم شارل بلا إلى أصل عربى أيضا ، والذين سيكون لهم شأن أى شأن فى أدب عصر التنوير عندما يلتقون بأجدادهم أبطال (ألف ليلة وليلة)، وقد اصطحبهم إلى فرنسا المستشرق أنطوان جالان (١٦٤٦ ـ ١٧١٥) شريك هيربولو Herbelor فى تشييد صرح «المكتبة الشرقية» التى تحولت فى القرن الثامن عشر إلى مصدر للإلهام والوحى، وصاحب أول ترجمة فرنسية لليالى شهرزاد (١٧٠٤ ـ ١٧١٣)

ظهرت حكايات الملكة شهرزاد فى وقت كانت تحتل فيه المرأة مكانة عالية فى الحياة الثقافية بشكل عام، حتى إن أنطوان جالان أهدى ترجمته للمركيزة «أوه» إحدى رفيقات دوقة بورجونيا. كانت الصالونات الأدبية التى تمتلكها سيدات الطبقة الراقية مكانا للتعارف والتقييم والشهرة ونشر الفكر الجديد، بل إنها كانت تتحكم فى معايير التذوق... وكانت منهن من تكتب الأشعار وتقرأها على المترددين عليها، وتساهم فى حركة الترجمة مثل مدام داسييه مترجمة هوميروس، والكونتيسة دولنوا d'aulnoy التى اشتهرت فى مجال كتب الأطفال، كما برعت المرأة بالذات فى أدب المراسلات الذى اقترب من نوعين أدبيين سيكون لهما شأن فيما بعد؛ هما السيرة الذاتية والرواية. وفى مجال الرواية، على وجه التحديد، أصدرت مادلين دو لافييت La fayette

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١٦٣٤ ـ ١٦٩٣) روايتها الشهيرة (أميرة دو كليف La Princesse de cléves) عام ١٦٦٨، فاعتبرت هذه القصة التى تعتمد على النفس وتصوير الحياة فى البلاط وقصور النبلاء باكورة الرواية فى مفهومها الحديث ومثلا حاولت أن تحتذيه أخريات، لكن كتاباتهن ظلت حبيسة الأدراج أو نشرت تحت أسماء مستعارة. لهذه الأسباب يقرّ المؤرخون بدور المرأة فى الترويج لهذا الفن «الوليد». فالمرأة فى نظرهم أشد اهتماما بحكايات الحب والغرام وأكثر تصديقا لشطحات الخيال..! وأيا كان الأمر، فقد كان شغف المرأة بهذا الفن من الأسباب التى ساهمت فى ذيوع وانتشارحكايات شهرزاد.

صدرت ترجمة جالان أيضا فى أعقاب معركة «القديم والجديد» التى قادها الرافضون لهيمنة تراث ماقبل التاريخ، الداعون إلى الأخذ بنماذج أكثر عصرية من الكتابات الكلاسيكية. ونحن هنا لسنا بسبيل حصر كل ما جاءت به (ألف ليلة وليلة) من «جديد»؛ خاصة أن جالان لم يترجم سوى ثلث الحكايات المخطوطة التى جلبها من الشرق، وما ترجمه «فرنسه» ليضمن نشره: طهره مما يخدش الحياء، وأخضعه لمعايير الذوق واللياقة ليتمشى مع مقتضى الحال، وحرص على الجمع بين «التثقيف والترفيه»؛ تلك القاعدة الأساسية التى تقابل ما نسميه «النافع الجميل». واستراتيجية الترجمة ـ بل التجديد بشكل عام ـ تقتضى وجود تربة مهيئة لاستقبال هذا النتاج «الغريب». وانطلاقا من هذا المفهوم نجد جالان يستبعد الشعر تماما من ترجمته لصعوبة صياغته طبقا للأوزان والبحور، كما يحرص فى اختياره للحكايات التى ينقلها على إعطاء الأولوية لتلك التى يعلم سلفا أنها ستلاقى هوىً فى النفوس؛ وهى حكايات الرحلات والسحرة والجان. كان القرن الثامن عشر بما فيه من تطلع إلى المعرفة ومعاناة اقتصادية يرنو إلى تلك البلاد النائية الغنية بثرواتها الطبيعية. كان هناك بعض الحكايات عن القراصنة والمكتشفين للعالم الجديد، وعن ثروات آسيا التى تنهبها بريطانيا العظمى، وعن أفريقيا التى تحولت إلى مصدر للعبيد يثرى من ورائه تجار الرقيق من «النبلاء» الفرنسيين المفلسين. ولكن أنىّ لهذه الحكايات أن تضارع مغامرات السندباد! أما خرافات السحرة والجان، فقد كان لها جمهور غفير رغم «عقلانية» العصر، بل ربما بسببها! لذلك نرى جالان يخصص ثلثى ترجمته للسحر والخوارق، فهذا النوع من الحكايات ـ طبقا لإحصائية قامت بها مارى لويز ديفرينوا Du-frenoy ـ يشغل ٩٤٠ صفحة من إجمالى صفحات الطبعة الأولى التى بلغت ١٤٧١ صفحة من القطع الصغير. لكن حكايات الجان المترجمة كانت تحوى الكثير من الجديد بالمقارنة بمثيلاتها سليلة التراث الأوروبى القديم. «الجن» فى القصص الأوروبية أكثر تعقلا وأقل تحركا من عفاريت الشرق، فهم لا يعرفون بلادا غير بلادهم، وعندما يتدخلون فى حياة البشر يتصرفون بعقلية «ديكارتية» كان القرن الثامن عشر قد بدأ يضج منها، خاصة بعد جوّ التزمت المطبق المقبض الذى ساد فى أواخر حكم لويس الرابع عشر (١٦٤٣ ـ ١٧١٥). قصص السحرة والجان التى نشرها جالان ينصت أبطالها لنداء القلب وقلما يرضخون لصوت العقل، تترك الإنس والجان على سجيتها وترفض اعتبار الحياة وادياً للتكفير والآلام ـ وهذه الرؤيا للكون والحياة كان لابدّ أن تلقى هوى فى نفوس تطالب بشكل متزايد أن تعتمد المعرفة على الحواس والتجربة. أضف إلى ذلك أن عمليات السحر المعقدة فى القصص العربية الحافلة بالطلاسم والتعويذات و«التعزيمات» تسخر من قواعد الوضوح والشفافية التى كان قد ضاق بها الإبداع، وأخيرا، فإن جميع الحكايات بلا استثناء تشترك فى عنصر مهم هو خاصية «التغريب» سواء فى الزمان أو المكان: فهى تنقل القارئ إلى بيئات تاريخية وجغرافية وثقافية واجتماعية غريبة عليه، فتشبع لديه التعطش لمعرفة المجهول، ولكنها ـ على المستوى الأدبى ـ فتحت المجال للخيال و«المزايدات» التى عرف كيف يوظفها أمثال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مونتسكيو وفولتير. لقد كتب الكثير عن (الخطابات الفارسية) ـ ١٧٢١ ـ للأديب الفيلسوف مونتسكيو (١٦٨٩ ـ ١٧٥٥) حتى صارت أشهر من أن تعرف. ومع ذلك فهناك بعض نقاط يجدر بنا أن نلفت إليها الانتباه. لم يكن مونتسكيو أول من أفاد من انتعاش فنّ المراسلات فى العصر الكلاسيكى ليقوم بتوظيفه فى «تبليغ» رسائل فكرية على ألسنة شرقية، بل سبقه إلى ذلك إيطالى من فرنسا يدعى باولو مارانا Marana، مؤلف (الجاسوس التركى) عام ١٦٨٤، وقد ترجمت إلى الفرنسية عام ١٦٩٧ الخطابات التى كان يرسلها من باريس إلى الباب العالى هذا الجاسوس المزعوم، ولاقت نجاحا لما فيها من نقد المؤسسات وسخرية «ظاهرية» من بعض عادات تركية كانت شائعة فى ذلك الوقت. أما كتاب مونتسكيو الذى ظهر بعد ترجمة جالان، فقد جاء أكثر جرأة وثراء، وأجمل صياغة، نظرا لما يتمتع به هذا المفكر الأديب من موهبة وثقافة جعلته يصبح رائدا فى فن الهجاء عبر المراسلات. لكن الأهم من ذلك بالنسبة إلينا أنه اتخذ من بلاد الفرس الإسلامية المعاصرة مادة للتأمل و«المقارنة» بين الحضارات. فإلى جانب تصوير الولائم والعادات والبذخ الشرقى والحريم ـ وهى «تابلوهات» أمدّته بها (ألف ليلة) ـ نجده يعتمد على «المفارقة» فى إثارة موضوعات حساسة ترتبط بالدين والتقاليد والقوانين والنظم التأسيسية. وهو، فى مقارنته بين المحاسن والمثالب هنا وهناك، يقدم من وحى الإسلام نظريات جديدة تتعلق بالإخاء والمساواة، وهو الأمر الذى تنبهّ إليه بول فرنيير Verniére فى دراسته عن (مونتسكيو والعالم الإسلامى) بوردوه ١٩٥٦، مشيرا إلى أن الكثير من الموضوعات التى ناقشها مونتسكيو فى كتابه المرجعى (روح القوانين) ١٧٤٨، قد تناولها من قبل فى (الخطابات الفارسية) تحت ستار من المزاح والتهريج. ونضيف بدورنا أن (ألف ليلة وليلة) قدمت للمؤلفين والمفكرين مادة شرقية غنية من الناحية الفنية والجمالية، استغلت أحيانا ضد الإسلام مثلما حدث فى مسرحية (محمد) ١٧٤٢، التى نفث فيها فولتير سمومه ضد الأديان، لكنه أخذ من القصص العربية شخصية البطل المسافر الذى تلقى به المقادير فى بلاد العجائب فيندهش ويراقب: تثير «سذاجته» ضحك السذّج وترضى غرور المتعالين، ، ولكنها فى الواقع تنبّه الواعين إلى قضايا جوهرية نجدها فى الكثير من الرحلات الخيالية التى تفتق عنها ذهن ڤولتير وفى حكاياته الفلسفية ذات العناوين الشرقية .

كان ڤولتير من أكثر الفلاسفة الأدباء الذين استغلوا ولع القراء بـ (ألف ليلة وليلة) لنشر أفكاره التقدمية تحت أسماء شرقية مثل رواية (صادق) Zadig ـ ١٧٤٧، المهداة إلى الأميرة «شيرا» التى يذكرنا اسمها بالملكة شهرزاد، و (سميراميس ـ ١٧٤٨) ، و (ميمنون ـ ١٨٤٩) ، و (أميرة بابل ـ ١٧٦٨) التى يقوم فيها ڤولتير بتصفية حساباته مع منافسيه!... وحكايات أخرى كثيرة يضيق عن ذكرها المجال ، ولكننا اخترنا من بينها قصة قصيرة «مركّزة» ذات مذاق خاص هى «العالم كيفما يسير» (١٧٤٧).

تدور أحداث هذه القصة حول زيارة أحد «الجان» لمدينة «برسيبوليس» مبعوثا من قبل رئيسه المنوط بمراقبة سير الأمور فى «آسيا العليا». وقد بلغته عن أهالى برسيبوليس أخبار يندى لها الجبين . والمطلوب من المبعوث هو التحقق بنفسه مما يدور ، ورفع تقرير إلى المسؤول ، ويتحدد على أساسه مصير المدينة الفاسقة الجميلة: فإما الاكتفاء بعقاب المذنبين أو فناء الجميع!

هبط المبعوث، المدعو «بابوك»، وادى «سنار»، ممتطيا «جمله»، يحيط به خدمه، فكان أول مارأته عيناه جيش الفرس على أتم استعداد لملاقاة جيش الهند ، فلما سأل عن السبب ظهر العجب: أحد العسكر أجاب باستغراب «وفيم يعنينى سبب القتال: مهنتى أن أقتل وأُقتل لأعيش» ، ثم ينصحه أن يستفسر عن سبب القتال من أحد الضباط، لكن الضباط أيضا لا يعلمون أكثر من

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

العساكر الصغار. وأخيراً يصل بابوك إلى أحد القواد الذى يخبره أن المعركة شجار وقع بين «خصىّ» ملكة الفرس ووكيل تاجر هندى !.. تدخل الوزراء كل يدافع عن «سيده» واحتشدت القوات ، واحتدم قتال يدور منذ عشرين عاما يحصد الأرواح بالمئات والآلاف . شاهد بابوك ضحايا المذبحة المرعبة يجهز عليهم رفاق السلاح من أجل غنائم تافهة، أو يلقى بهم فى مستشفيات يلقون فيها حتفهم بسبب الإهمال . الوزراء يدّعون أن «الحرب من أجل سعادة بنى الإنسان»، ولكن كيف يتأتى ذلك إذا كانت الحرب فى نظر المقاتلين هى إما «الثراء» أو «الموت الزؤام» ؟ ما أكثر التناقضات ! يقول ڤولتير هناك قواد يتميزون بالنبل والشجاعة والشهامة «فكيف يمكن لهؤلاء الناس أن يجمعوا إلى هذا الحد بين السمو والوضاعة، بين الفضائل والجرائم؟».

انتهت الحرب بلا هزيمة ولا انتصار، وأعلنت حالة السلام، «وحمد بابوك ربّه!» على سلامة برسيبوليس، وقرر أن يتابع تجواله بها ليتفقد أحوالها. يدلف «بابوك» من باب المدينة القديم الذى يفضى إلى حىّ الفقراء والمساكين: المعبد ــ المدفن يضم رفات الموتى وأحياءً ممزقين بين الرغبة فى المتعة والرهبة والخوف من عذاب القبر . ما أبشع هذه الصورة وما أبعدها عن ذاك الحىّ الآخر: حى الأثرياء، حيث دعى لتناول العشاء ؛ هنا القصور الفخمة والجسور الجميلة ، والحدائق الغنّاء، والنساء الخليعات. ويسرّ بابوك لنفسه أن برسيبوليس هذه لابد أن تحلّ عليها اللعنات! لكن جولة بابوك فى أحياء العاصمة لم تنته بعد، هاهو يلتقى بأحد القضاة: شاب فى الخامسة والعشرين يجهل أبجدية القانون ، «اشترى» له أبوه الثرى هذا المنصب الرفيع! ويرتاع الجنى من هذا الظلم والإجحاف الذى بلغ مداه؛ فمن «يشترى» القضاء «يبيع» الأحكام!

يشعر بابوك بالأسى والحيرة ، فهو لا يريد ضياع هذه المدينة الجميلة، ولابد أنه واجد فيها من يقوم بأعمال جليلة تشفع لها عند رئيسه حين يقدم له تقريره.

ويقرر الجنى أن يذهب لزيارة العلماء الكبار وأهل الدين الكرام، الممسكين بمفاتيح الحكمة، الزاهدين فى متاع الحياة، فإذا به يجدهم فى البذخ يرفلون، ويكيدون أحدهم للآخرين. وعلى «كبيرهم» يتآمرون. ويرتعد بابوك من هول الصدمة؛ لقد أصاب الجنون دعاة الزهد والحكمة، ولاشك أن الرئيس المسؤول عن شؤون آسيا العليا لديه ما يكفى من المبررات للقضاء على أمثال هؤلاء ..!

يعود بابوك أدراجه ويحاول الترفيه عن نفسه بقراءة أحدث ما ظهر من الكتابات ، كما يدعو للعشاء بصحبته بعض الرفاق من أصحاب الأقلام والأدباء لكنه سرعان ما يضيق بهم : كل يسعى للوقيعة بغيره ... هذا يطلب منه القضاء على أحد النقاد ، وذاك يطالب بأن تختفى من الوجود تلك «الأكاديمية» التى تصرّ على رفضه! العام تلو العام !

وما كان لڤولتير أن يختم هذه اللقاءات دون أن يتعرض للوزراء . جلس بابوك عمدا مدة ساعتين فى قاعة الانتظار ليسمع ما يدور من حديث عن الوزير، ثم قابل هذا «المسؤول» التعيس فرثى لحاله وقال لنفسه : إذا كان هذا الرجل قد أتى من الأعمال ما يستحق العقاب، فلا داعى للإعدام ويكفى لعقابه أن يظل فى مكانه !

هذه بعض مشاهد مما رأى «بابوك» فى عاصمة بلاد الفرس ، ولا يمكن للعين الواعية أن تخطىء مدى التطابق بين «باريس» و «برسيبوليس»، لكن العاصمة الجميلة لن تزول من الوجود، يشفع لها ممن يسكنها : نساء على درجة عالية من «الشهامة»، ورجال مال يضعون ثرواتهم فى خدمة البلاد، وحكماء يفضلون البعد عن الغوغاء : يحكمون العقل لا الحرف، ويعرفون أنه «فى كل زمان ومكان ، وفى كل الأنواع ، الغثّ كثير ، والجيّد نادر».

تلك القصة من بين الحكايات التى كان «يقرؤها» ڤولتير على دوقة دومان وحاشيتها فذاع صيتها، وأضافوا

إليها «مشاهد» أخرى نُسبت إلى بابوك، بل إن بعض الأقلام الهجائية التى كانت تنشر مطبوعات مجهولة الهوية أصدرت سنة ١٧٨٩، عام اندلاع الثورة الفرنسية (عودة بابوك إلى برسيبوليس)، وهكذا أصبحت الحكاية «الشرقية» الهجائية خبرا روائيا مفتوحا مرناً يستوعب الإضافات ويبلغ للقراء نقد الثوار ودعاة الإصلاح.

أثارت حكايات شهرزاد الإعجاب بشكل عام، ولكن هذا الإعجاب فى حد ذاته أثار حفيظة بعض الشوفينيين، حتى إننا نرى أحيانا انقساما فى الأسرة الواحدة بين المعجبين والساخطين، كما هو الحال بالنسبة إلى أنطونى هاملتون (١٦٤٦ ـ ١٧٢٠).

كان هاملتون يتردد على قصر دومان، وهو من القصور التى تحمست لقراءة (ألف ليلة)، وكان يسخر من هذه الحكايات التى يجد أنها تفسد الذوق وتستخف بالعقل، فتحدته «الدوقة» أن يكتب شيئا من النوع نفسه. قبل الكاتب الأيرلندى هذا التحدى وصاغ فى فرنسية أنيقة «حكاية الحمل» و «قصة زهرة الشوك»، وفيهما يسخر من شهرزاد وشهريار، وهو فى الوقت نفسه «يقلد» مغامرات أبطال (ألف ليلة) الذين يتحولون من إنس إلى حيوانات وبالعكس، وبعض الشخصيات النسائية الفريدة مثل «الست بدور» التى ألهبت خيال الفنانين الفرنسيين، خاصة الرسامين.

وإذا كان هاملتون قد «قلد» (ألف ليلة) من قبيل «التحدّى»، فإن شاباً من الجيل الثانى فى أسرته هو وليم بيكفورد قلدها عن إعجاب واقتناع حين كتب قصة الخليفة الواثق بالله تحت عنوان (Vathek ـ ١٧٨٢) التى تنازعها الأدبان الفرنسى والإنجليزى.

تقع حوادث القصة فى بغداد فى قصر الخلافة الذى كثيرا ما حدثتنا شهرزاد عن بذخه ولياليه الحافلة بالسمر والطرب. لكن «الواثق» عازف عن مهام الحكم عاكف على جلسات الشعوذة والسحر وتحضير الجان، تشاركه فى هذا الهوس أمه ومجموعة من النساء الجميلات. وإذا كانت قراءة القصة تبرهن بلاشك على تأثير (الليالى) العربية فى تكوين اللورد بيكفورد الذى درس العربية والفارسية، فإن هذا الكاتب يضيف فى تصريحاته «مصدرا» آخر لكتابه، أخذه من الواقع المعيش. فالقصة حسبما يقول هو قصر «فونتيل» الذى كان يسكنه مع أسرته فى سان جرمان، وجميع النساء «بورتريهات» لسيدات القصر وصفاتهن الحميدة أو السيئة، وإن كان قد «بالغ فيها عن قصد»، و «أضفى الطابع الشرقى على كل شىء». ثم يضيف «كنت أحلق فى الخيال على جناح طائر «الرخ» العربى القديم، بين الجن والسحر وقد انقطعت صلتى تماما بعالم الإنس».

هذه الرواية تجمع بين التأليف والتقليد، بين الخيال والواقع، تصف تابلوهات فنية، وتتلاعب بالمشاعر: اللهو والعبث فى ردهات القصر؛ والرعب يسود فى حضرة «إبليس» حين يطلق البخور والعطور وتتلى التعاويذ، وتتراقص ألسنة النار «المقدسة»، وتحتبس الأنفاس فى انتظار وصول «الأرواح» لتحرر «الحالمين» من قيود الزمان والمكان.

ظهر الكتاب فى باريس ولوزان عام ١٧٨٧، أى حينما كانت فرنسا على فوهة بركان الثورة! فكأن ليالى «الواثق» الخانقة المرعبة تصوير للغليان الذى يحسه قبل غيره الفنان!

لاحظنا فى الأمثلة السابقة أن أحداث القصص المستوحاة من الشرق تدور بشكل خاص فى بلاد السند والهند والفرس وأحيانا تركيا: فقد كان القرن الثامن عشر عصر التركيز على آسيا، خاصة بعد أن احتلت إنجلترا الهند وكانت تضم حينذاك ما نسميه الآن الهند وباكستان والبنغال، وبقية إمبراطورية المغول التى وحدّها الملك أكبر حفيد تيمورلنك. ولما كانت فرنسا تتطلع بدورها إلى تأسيس إمبراطورية فى الشرق فقد حدثت

متابعة عن كثب لما يدور فى إنجلترا بشأن الهند؛ حيث كان الإسلام الدين السائد (إلى جانب البوذية والبرهمانية) منذ القرن العاشر الميلادى . وحدث تنافس وتكامل غير إراديين بين البلدين فى دراسة التراث الإسلامى، خاصة التراث الشفهى المنقول الذى يعبر بشكل تلقائى عن عقلية الشعوب التى يعمل الكبار للسيطرة عليها، وتسابق الرحالة فى شراء المخطوطات دون تمحيص أو انتقاء مما أدى إلى اكتشاف كنوز ثقافية خفية لم تكن تخطر لأحد على بال . وكان أن تأسست عام ١٧٨٤ «جمعية كلكتا» وأخذت على عاتقها إجراء أبحاث عن كل ما تجده فى الهند فى مجال التشريع والفلسفة والأدب واللغات . وسمعنا الشاعر الأديب وليم جونس (١٧٤٦ ـ ١٧٩٤) ـ وهو أيضا من رجال القانون البارزين ـ يشيد بالفائدة الأكيدة التى يحققها الغرب بمعرفة الفقه والتشريع الهندوكى والإسلامى . جاء ذلك فى خطاب ألقاه جونس فى «الجمعية الآسيوية للبنغال» عام ١٧٨٥ ، ولاقى صداه لدى أقرانه الفرنسيين الذين كانوا يكثرون التردد على إنجلترا خاصة وقت اشتداد الأزمات بينهم وبين الرقابة على المطبوعات! ومن كلكتا والبنغال جاءت مجموعة من الحكايات، بعضها بالأوردية والآخر بالعربية ومخطوط لـ(ألف ليلة وليلة) يضم نصوصا كان قد قيل إن جالان ترجمها «من الذاكرة» نظرا لعدم العثور على أصلها العربى فى مخطوطه.

انتهى القرن الثامن عشر ـ كما نعرف ـ بسقوط الملكية ومعها المدرسة الكلاسيكية، وبدأت الرومانتيكية تفسح المجال للحب والخيال ـ وما أكثرهما فى ليالى شهرزاد ..! ظهر على مسرح الأحداث نابليون بونابرت ومعه حلمه الكبير : اقتفاء أثر الإسكندر الأكبر ويوليوس قيصر والاستيلاء على مصر وتكوين إمبراطورية من الفرات إلى المحيط ..! ولا بأس من ضم «الهند والصين» حسب قول المؤرخين . بدأ الاستعداد حربيا وعلميا لغزو البلاد الإسلامية، وكان من بين الإجراءات الإيجابية إنشاء «مدرسة اللغات الشرقية الحية» فى باريس عام ١٧٩٥ التى أدخلت فى برامجها نصوصا من (ألف ليلة وليلة)، وساهم أساتذتها وخريجوها فى حركة نقلها ليس فقط إلى الفرنسية بل إلى الكثير من اللغات الأوروبية الأخرى. وظهرت ترجمات متفرقة تنقل النص «بالكامل» دون حذف أوتهذيب، هكذا يريد العصر، يريد أن يعرف «على طبيعتهم» «أهل» هذا النص . دخلت (ألف ليلة) فى نسيج الثقافة الفرنسية وأصبحت جزءا لا يتجزأ من «الحساسية الجديدة» وانتقل مركز الثقل من آسيا إلى مصر بعد عودة علماء الحملة إلى باريس ، محملين بالصور والخرائط والمخطوطات والآثار . وترنم عشاق الشرق ـ ومنهم تيوفيل جوتييه (١٨١١ ـ ١٨٧٢) ـ بالقاهرة «ذات الألف مئذنة» التى عشقها قبل أن يراها ، فالأذن تعشق قبل العين أحيانا، وهذا المثل ينطبق على الكثيرين من عشاق مصر الفرنسيين الذين وقعوا فى هواها قبل أن يأتوها متيمين.

كان تيوفيل جوتييه أول من فكر فى مصير شهرزاد «الراوية» بعد (ألف ليلة وليلة)، كما لو كانت الخاتمة التى اختارها «الشاعر» العربى غير مقنعة: وهل يستطيع شهريار أن يسلو الحديث المباح الذى اعتاد سماعه كل ليلة طيلة ما يقرب من ثلاثة أعوام؟ فى «الليلة الثانية بعد الألف» (١٨٤٢) هبطت شهرزاد باريس ومعها دنيازاد واتجهت إلى بيت تيوفيل جوتييه مستنجدة: نضب معين قصصها ومازال سيف الجلاد يتهدد رأسها . ويهب جوتييه لنجدتها ويحكى لها «قصة الشاعر محمود بن أحمد مع الجنية» . وهى قصة داخل قصة، تحاكى حديث شهرزاد شكلا ومضمونا أيضا. تدور القصة فى القاهرة، وتتلخص فى أن إحدى بنات الجان عشقت الشاعر المصرى فقررت أن تهبط من عالمها العلوى إلى عالمه الأرضى، أخذت تتنقل من مكان إلى مكان، تتبدّى له فى صور مختلفة ومناسبات شتى. فى أول مرة كان

سائرا بأحد الشوارع، وإذا بموكب مهيب يعترض الطريق فيتوقف الجميع . رأى محمود أمامه جملا يتهادى فوقه هودج مسدل الستائر. كان الحر شديدا، وستائر الهودج منفرجة قليلا، فوقعت عينا الشاعر على وجهها الوضّاء، وحين استعلم عن ربة الحسن والجمال عرف أنها الأميرة عائشة «بنت السلطان» . اعتكف محمود فى داره واستسلم لقدره؛ فالمحبوبة رفيعة المكانة صعبة المنال. بث شكواه لشعره، أبياتا رومانتيكية حزينة، وأنات وحسرات. وفى إحدى الليالى الصافية كان مسهدا كعادته، يرقب النجوم الساطعة، ويحكى للقمر عن همه وغمه، وإذا بصياح يصم الآذان، وضربات مطرقة ترج الباب .. وصوت نحيب يفتت الأكباد .. فتح محمود للزائر اللاهث فإذا به أمام صبية «وردية» تتوسل إليه بصوت رخيم ودمع غزير أن ينقذها من جيش عبيد يطاردها ليعيدها قسرا إلى سيدها! يرق لها قلب محمود فيأويها فى داره ؛ وتتفانى الجارية فى إرضائه: تطربه بعزفها وغنائها ، وتهدهده بقصصها وأشعارها وتنير الدار ببهائها. وعندما تتأكد من مشاعره تبوح له بالسر : فما هى إلا أميرة من بنات الجن ، سعت للقياه : وأخذت صورة عائشة بنت السلطان التى لمحها الهودج؛ ثم صورة الجارية الهاربة التى فتح لها بيته ثم قلبه .

هذه القصة اخترناها عمدا لأن صاحبها يمثل مدرستين : المدرسة الرومانتيكية التى تربى فيها برفقة جيرار دو نرفال وفى محيط فيكتور هوجو، ومدرسة الفن للفن وهو يعتبر من أوائل المبشرين بها قبل أن يصبح من أعلامها . كما أنها «ثمرة» تطعيم الثقافة الفرنسية بلياليا العربية؛ تشهد بذلك عناصر القصة المزدوجة أو المركبة، ونسيجها الفسيفسائى. البطل «مزدوج» فهو جوتييه عاشق الشرق، وقرينه «الشاعر» محمود ابن هذا الشرق المعشوق؛ وشهرزاد رمز مركب: هى ملكة الإنس والجان ، و«ربّة» الشعر، جاءته تناجيه فى وحدته، ليس من الأوليمب، بل من «تركيا» ، فهكذا أرادها جوتييه كى تجمع فى شخصها أفضل ما يميز بنات الإمبراطورية العثمانية المترامية على اختلاف أجناسهن : فهى شهرزاد (ألف ليلة) ، وهى الأميرة المصرية «بنت السلطان» ، وهى الجنية ذات المواهب الخارقة؛ لمساتها شفاء، وحديثها ترياق، وصوتها نغمات ، وأنفاسها عبير الورد والريحان. والقصة «لوحات قلمية» ، حسب تعبير ذلك الأديب الرسام : صور شرقية استمدها من قراءاته وخياله، وروايات أصدقائه، والمعارض التى كان يقيمها حينئذ فى باريس «الرسامون المستشرقون» أمثال دولاكروا وماريلهات. وقد طبق جوتييه هذا الأسلوب فى «البورتريهات» ؛ وتصوير الدار الشرقية، بما فيها من نفائس وطنافس جلبت من السند والهند أو الصين واليابان. وفى وصفه الشوارع والأسواق الآهلة بجمهور متعدد الملل والنحل والطبقات ، وحوانيت عامرة بما تجلبه قوافل التجار من كل البقاع ؛ مصر التى عشقها شاعر «البرناس» ، هى تلك الحصيلة الرائعة لحضارات تتابعت وتضافرت، صوّرها فى روايات كتبها قبل أن يزورها مثل : (وجبة فى صحراء مصر ـ Un Repas Au Desert d' Egypte) عام ١٨٣١ـ و (ليلة من ليالى كليوباطرة Une Nuit De Cleopatre ١٨٣٨ ـ و(قدم المومياء ـ Le Pied De Lamomie) عام ١٨٤٠ ؛ وأخيرا (رواية المومياء Le Roan De Lamomie) عام ١٨٥٨ ، التى تندد من طرف خفى بنهب الأجانب لآثار مصر! ! ولكن مصر ظلت دائما فى وجدانه مصر (ألف ليلة وليلة) . وهذا ما نطق به الشاعر حين جاء أرض النيل لأول وآخر مرة فى حياته، وبعد طول اشتياق، عام ١٨٦٩ . يقول جوتييه وهو على مشارف العاصمة:

« كنا نقترب من القاهرة بسرعة، تلك القاهرة التى طالما تحدثنا عنها مع جيرار دو نرفال ، وجوستاف فلوبير، وماكسيم دو كامب، وكانت أحاديثهم تبعث فينا شوقا عارما لمعرفتها . كم من مدينة نتوق لرؤيتها

منذ الطفولة، نحلم سنوات بالعيش فيها، ترسم لها مخيلتنا صورة ساحرة لا تمحى .. حتى لو رأينا حقيقتها بأعيننا.. و«قاهرتنا» هى تلك التى بأنفسنا بنيناها .. بمواد من ألف ليلة وليلة أخذناها..» (انظر «الشرق، الجزء الخاص بمصر).

فى العام نفسه الذى ظهرت فيه «الليلة الثانية بعد الألف»، ولد فى باريس سطيفان مالارميه Mallarme (١٨٤٢ ـ ١٨٩٨) رائد المدرسة الرمزية، وبفضله دخلت (ألف ليلة وليلة) مرحلة جديدة من حياتها فى الغرب. كان مالارميه ممن ثاروا على التيار الواقعى المتطرف الذى قاد إلى ظهور المذهب الطبيعى والإغراق فى تصوير الوجه الدميم من الواقع، ويرى أن الأدب الفرنسى فى حاجة إلى دم جديد يمكن أن يستقيه من الآداب الأجنبية، خاصة الشرقية. وقد ضرب مالارميه المثل على ذلك بترجمة «إدجار آلن بو»، وإعادة نشر (الواثق) فى طبعة فاخرة (١٨٧٦)، وكتب لها «مقدمة» تعد مرجعية بالنسبة إلى تأثير هذا النوع من الحكايات منذ القرن الثامن عشر، «عصر القصة الشرقية» كما يسميه مالارميه؛ فقد تحولت تلك الحكايات إلى مصدر إلهام لكل من تناول الشرق بعد ذلك شعرا أم نثرا بدءا بتحفة لورد بايرون (١٧٨٨ ـ ١٨٢٤) «أسفار تشايلد هارولد»: ١٨١٢ ـ ١٨١٦ ـ ١٨١٨)، وأشعار فيكتور هوجو، بل والروايات التاريخية مثل (رواية المومياء) التى أشرنا إليها من قبل، وروايات فلوبير (١٨٢١ ـ ١٨٨٠) خاصة (سالمبو) عام ١٨٦٢، التى تصف حصار قرطاجنة ومعارك هانيبال.

كان مالارميه، من حيث هو أديب مترجم، يعمل على شرح ونشر مفهوم جديد للترجمة الأدبية؛ فهى نقد وتفسير، «قراءة» وإعادة كتابة. وإذا كان البعض يعتبر الناقد الذى يقرأ ما بين السطور وما وراء الكلمات «أديباً من الدرجة الثانية» فإن مالارميه يرى أن المترجم القادر على «تمثل» العمل الأصلى ـ ونقله نصاً وروحاً إلى لغة يملك ناصيتها ـ إنما هو أديب من الدرجة الأولى.

كان مالارميه يستقبل أصدقاءه ومريديه مساء الثلاثاء من كل أسبوع: يناقش ويوجه، يشرح هذا «المعلم» نظرياته الجمالية ومفهومه للأدب. وقد ينسى الحضور لينطلق فى «منولوج شعرى»، والكل صامت ينصت فى خشوع. بث حب الشرق وتراثه العريق البكر فى كثير من أصفيائه، نذكر من بينهم أناتول فرانس صاحب (تاييس) ـ ١٨٩٠، التى تصور بداية المسيحية فى مصر؛ وبيير لويس (١٨٧٠ ـ ١٩٢٥) الذى صوّر فى روايته (أفروديت) ـ ١٨٩٦ المجتمع السكندرى الهلينستى، وهنرى دو رينييه (١٨٦٤ ـ ١٩٣٦) الذى تصور نهاية دموية لليلة الواحدة بعد الألف، فانتهت بقتل شهريار و«ترمّل شهرزاد» (١٩٣٠)!، وجوزيف شارل ماردروس (١٨٦٨ ـ ١٩٤٩) الذى «ترجم» (ألف ليلة) بالكامل، واستلهم من الشرق جميع أعماله.

كان ماردروس المصرى المولد من أسرة فرنسية ذات أصول قوقازية؛ يعتز بمصريته ويتكلم العربية، ولم تنقطع صلته بالشرق إلا فى أواخر أيامه. عمل فى مستهل حياته طبيبا على ظهر السفن التجارية الفرنسية، وزار معظم بلاد الشرق بما فيها الصين والهند. فى مصر وسوريا وشمال أفريقيا استمع للراوى و «الحكواتى» ونصّب نفسه «راويا» بالفرنسية؛ (ألف ليلة وليلة) من منظوره حصيلة التراث الشفهى المنقول لهذا الامتداد الحضارى الذى يسمى «الشرق الإسلامى» الذى ذابت فيه الحضارات القديمة فاستوعبها دون أن يطمسها. وهذا التراث أثرته أقلام النساخ وألسنة الرواة على مدى العصور ـ أو انتقصت منه ـ حسب الجمهور. وقد تطوع ماردروس بجمع هذا التراث ونقله إلى الفرنسية، تحت عنوان (كتاب ألف ليلة وليلة). اعتمد على النصوص العربية، وأضاف إليها ما وجده من ترجمات سابقة لنصوص تركية أو فارسية أو بنغالية .. إلخ، بل إنه «طعّم»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعض الحكايات بتفاصيل واستطرادات استلهمها من الحكايات المصرية التى «فرنسها» ماسبيرو وماريت نقلا عن الهيروغليفية، وأدمج فى النص تفسيرات وتعليقات بشكل غير محسوس. وانطلاقا من هذه «المادة» الأولية «صاغ» ماردروس حكايات تستبعد التكرار الممجوج ويتمتع كل منها بوحدة فنية وتجانس واتساق كثيرا ما نفتقدها فى النص العربى «التلقائى». لقد كان ماردروس يسترشد برأى «مالارميه» الذى شجعه على المضى فى عمله الأول هذا، وقدمه للناشر. واعترافا بفضله، أهدى ماردروس إليه الكتاب بالكامل عند صدوره فى ستة عشر جزءا من القطع المتوسط (١٨٩٩ ـ ١٩٠٤). إن مالارميه عاشق الحكايات الشرقية «أعاد كتابة» أساطير هندية كان قد سبق نشرها بالفرنسية فى «ترجمات عادية»، فاستحالت بفضله إلى روائع أدبية! وأغلب الظن أن ماردروس اختار الدرب نفسه. وبالرغم من الاختلافات الكبيرة بين الأستاذ ومريده، فإن (ألف ليلة وليلة) التى تحمل توقيع ماردروس هى تأليف و«إعادة كتابة» تحمل الكثير من سمات المدرسة الرمزية: اللفظ الثرى بالمعانى المجازية والإيحاءات، الألوان والظلال المعبرة، موسيقى المقاطع بل والحروف التى استخدمها فى الشعر والنثر لإيجاد «قوافى داخلية» تتمشى مع السجع العربى ومع ما يسمى فى الفرنسية: «النثر المقفى»؛ كتابة «فنية» تخاطب السمع والبصر وبقية الحواس؛ إبداع «فرنسى» من وحى شهرزاد يضم إنجازات العصر وتطلعات القراء: شهرزاد «تبدو» كأنها قرأت فرويد وكلود برنارد. الرحلات فى بلاد العجائب تتضمن «تفسيرات أنثروبولوجية»، دفء الشرق وتناقضاته: حب المغامرة والتواكل، البذخ المفرط والفقر المدقع، نبضة الحياة التلقائية التى تفتقدها الحضارة الأوروبية، النضارة المتجددة التى تروى حنين القارئ للزمن الأسطورى، ثم ــ وهذه كانت من النقاط الخلافية الجوهرية ـ تضخيم الجانب الإباحى فى الليالى العربية، مما أثار سخط المستشرقين وحماة العفّة، وحماس الداعين للعودة إلى الفطرة.

الوجهة الأخرى التى أبرزها ماردروس هى الحب الصوفى: رحلة بعض أبطال (ألف ليلة) إلى جبل قاف، «مملكة الطيور التى يتربع على عرشها الشيخ نصر»، حسن البصرى.. إلخ، وقد ربط بينها وبين حكايات «رمزية» مترجمة من الأدب الهندى والبنغالى، وأشعار جلال الدين الرومى وفريد الدين العطار التى عشقها الرمزيون، والتى طعّم بها ماردروس «حكاياته»؛ خاصة تلك التى نشرها بعد كتاب (ألف ليلة) وأهمها: (ملكة سبأ) ـ ١٩١٨؛ (جنة الإسلام) ـ ١٩٢٥، و (طائر العلياء) ـ ١٩٣٣. بلقيس وسليمان والهدهد والجان يأخذون من (ألف ليلة) الجمال والبذخ والقدرات الخارقة، و«الجنة» تجمع بين تفاصيل مستقاة من القرآن وأخرى من (ألف ليلة)، ولكنها أيضا رواية شعبية من قبيل تلك التى تصورها الخيال الشعبى وحاك خيوطها حول الإسراء والمعراج وإن كان بطلها «صبيا» جمع بين الجمال والتقوى، فاستحق هذه الرحلة، شأنه شأن «الأمير» الجميل فى (طائر العلياء) الذى يهجر عرشه وبلده بحثا عن «السيمورج»؛ ذلك الطائر الأسطورى الشهير فى الأدب الصوفى الفارسى والهندى منه بشكل خاص.

إن النجاح «الأدبى» و «الفنى» الذى حظيت به كتابات ماردروس حولته (ألف ليلة وليلة) إلى «مصدر» من المصادر الإنسانية العالمية. ويكفينا الرجوع إلى الطبعات العديدة التى ظهرت تباعا لكتاب (ألف ليلة)، والطبعات «المصورة» بالذات، لنرى أن كل مدرسة فنية وجدت فيها وجهة أو وجهات معينة تتناسب مع مشاربها. والشىء نفسه ينطبق على الأدباء الذين كتبوا عنها أو من وحيها؛ أمثال كوكتو، وبروست الباحث عن «الزمن الضائع» فى أعماق الذاكرة، الذى كان ـ

باعترافه ـ يحتفظ بـ (ألف ليلة وليلة) ضمن الكتب الأثيرة المجاورة لفراشه. وأعتقد أن أندريه جيد لخص الموقف حين قال إن:

«أمهات الكتب العالمية ثلاثة، الكتاب المقدس [يقصد العهد القديم والعهد الجديد] ؛ وأشعار هوميروس [الإلياذة والأوديسة] ؛ وكتاب ألف ليلة وليلة»

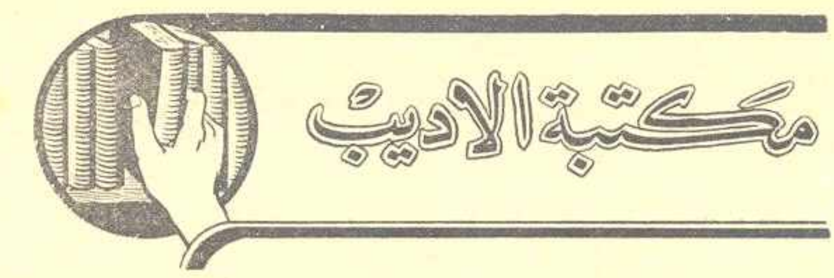
لقد تحولت (ألف ليلة وليلة) بعد ماردروس إلى جزء من «التراث» تتناوله الأقلام بالترجمة والنقد والدراسة والاقتباس والمعالجات الجديدة، بل يتم الرجوع إليه والاستشهاد به في الكتابات النقدية التي تدور حول فن القص وتطوره . وفي العشرين عاما الأخيرة تشكلت في باريس مجموعة من الباحثين من مختلف الأعمار والجنسيات والتخصصات، يعملون معا في هذا المجال، وعلى رأسهم كلود بريمون وجمال الدين بن شيخ وأندريه ميكيل الذين أثروا المكتبة الفرنسية بترجمات ودراسات جديدة سبق أن قدمنا بعضها على صفحات مجلة «فصول» .

هذا بعض من، كل فما زالت شهرزاد تجوب العالم سافرة أو متخفية، تلهب خيال الفنانين والأدباء ، بل النقاد . وأنا لا أقصد النقد الجاف الذى يستغلق فهمه على القراء، بل النقد الذى «يثرى» النص ويفتح أمامه آفاقا جديدة تجتذب إليه المزيد من المريدين!



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأديب
العدد رقم 10
1 أكتوبر 1953



شوقي شاعر العصر الحديث

للدكتور شوقي ضيف ـ ٢١١ صفحة ـ منشورات دار المعارف بمصر

لا بد من نظرة جدية جديدة خالصة لوجه الدراسة العلمية ، نلقيها على ادبنا الحديث ، معرضين عما تحكم به المعاصرة من هجنة المنافسة والتباغض في نفوس الخصوم ، وما تبثه من اعجاب ومبالغة وعصبية عند الاصدقاء ، ولا بد ان نرتفع بالدراسة الادبية عن مستوى التقريظ والذم وان نبرئها من توافه المقالة الصحفية في تسرعها وسطحيتها . وعلى عواتق الدارسين في الادب الحديث تقع التبعـة الكبرى في تصحيح الاوضاع المعوجة الجائرة ، المؤسسة على غير القصد ، المتأرجحة بين طرفي التقريظ المسرف والتجريح المستبد ، فمثل هذا الشطط جناية ذات اثر مرير على روح الدراسة الادبية ، وعلى قداسة النقد النزيه .

ومن ثم كانت هذه الدراسة التي قام بها استاذنا الدكتور شوقي ضيف عن شوقي الشاعر ، مثار امـل حي في نفوس المتطلعين الى نزاهة الناقد وتعمق البـاحث ، وسلامة الحكم ، وعدالة المقصد . والدكتور ضيف كفيل بتحقيق ذلك كله لانه قد تجمعت في يده جميع ادوات النـاقد الصحيح ، وفي الفصول الاربعة التي قام عليها كتابه ميزتان كبيرتان اولاهما هذا الامتاع الذي يجده القارىء في عرض الآراء ومناقشتها واثارة المسائل وحلها وهو امتاع ميسر سائغ لا تفقد فيـه الحقائق صورتها لما يكمن فيه من براعة في الطريقة ووضوح في الفكرة واعتدال في التصوير ، وسيحس القارىء لهذا الكتاب ان الآراء تعرض فيه في انطلاق ويسر ويمتلىء اعجـابا بهذه الناحية وان خيل اليه احيانا انه يخالف المؤلف في احكامه . اما الميزة الثانية فهي محاولة الانصـاف وفي ذلك يقول الدكتور شوقي ضيف في مقدمة كتابه « ولم ادخر وسعاً في ان احق الحق حين يجب احقاقه ، واذاعته في غير محاباة لشوقي ولا تجن على غيره فنحن لم نضع هذا البحث تشيعاً لانصاره وكذلك لم نضعه تعصباً لخصومه ، وانما وضعناه ابتغاء تقويم شعـره من جميع اطرافه تقويماً صحيحاً دقيقاً » .

وهـذه محاولة جميـلة في سبيل الانصاف ؛ وانما أسميها محاولة لان الانصـاف المجرد امر عسير تحقيقه ، ولان الدكتور ضيف قد بث في كتابه بعض الاحـكام الذاتية فابتعد احياناً عن الدائرة الموضوعية كأن يقول وهو يتحدث عن قصيدة شوقي في وصف النيل « ولا ريب في ان هذه القصيدة ام ديوانه الثانية واني اقرؤها الان فاشعر ان من واجب كل مصري ان يكتبها ويعلقها في غرفة استقباله وفي ذاكرته وفاء لهذا الشاعر ، وكأني به مزماراً كمزمار داود ارسلـته ربة الشعر ليجسم للمصريين تاريخهم بل ليحضره ويصوغه تماثيل .... وليست قصيدة أبي الهول الا تعويذة ينبغي ان يضمها كل مصري الى صدره وهو يستعرض فيهـا مواكب التاريخ التي مرت تحت عيني أبي الهول » . ومثل هذه الاقوال امعان في تقدير الشعر على غير اساس نقدي واضح الا الاعجاب المحض .

غير ان استاذنا لا يمضي في دراسته على هذا النحو ـ الا قليلا ـ لانا نجده لا يمر مروراً هيناً بنقائص شوقي . ومن يقرأ الفصل الاول عن حياة الشاعر يلمس كيف يصرح الدكتور ضيف بآرائه في عبودية شوقي للقصر وفي تقصيره الفاضح ازاء الحركات الوطنية ، حتى انه لم يرث صديقه مصطفى كامل الا بعد ان أمن على نفسه من سخط الخديوي . ويقول الدكتور ضيف في هذا الصدد : « فشوقي شاعر القصر وهو لا يهتم بالجمهور ولا بالشعب الا حين يجد القصر راضياً عن ذلك ، وقلمـا كان يرضى القصر ، فالقصر ، مشغول بنفسه ، وشوقي مشغول به وبالخديوي يمدحه في كل مناسبة : في العيد وفي ذكرى جلوسه على عرش مصر وفي ميلاده وحجه وزيارته وهو يوجهه حيث يشاء ويتجه معه شوقي حيث يريد وكأنه ليس له ارادة فارادة اميره هي العليا وهي التي تحركه وتقذف به كالكرة يميناً وشمالاً » ويقول ايضاً في شعر شوقي : « فشعره ينحبس كثيراً في اقفاص ضيقة من حوادث وقتية كان ينبغي الا يشغل بها نفسه لانه ليس صحفياً كما تصور ولا يقع عليه اي واجب من واجبات الصحفي في عصرنا ، انما هو شاعر من حقه ان يحلق في اجواء الفن العليا منفصلاً عن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حدود المكان وملقياً عن كاهله حواجز الزمان ، واننا لنأسى لهذه الثروة الكبيرة من شاعرية شوقي التي أضاعها فيما بين يديه من مناسبات ضيقة ، كما نأسى لهذا الفيض العظيم من نيلنا الذي يتلاشى ويفنى سنوياً في بحر الروم دون ان نفيد منه فوائد محققة » . ولو استرسلت في الاقتباس لوجدت كثيراً من هذه الوقفات في نقد شوقي ، ولذلك كانت هذه الدراسة اقرب شيء الى روح الانصاف والاعتدال . ولولا ان استاذنا الدكتور ضيف قد خرج ابتداء بالنتيجة التي بني عليها دراسته وهي « ان شوقي شاعر عظيم كفلته ربة الشعر ويسرت له العبقرية » ـ لولا ذلك لما احتاج الى شيء من تلك اللفتات الذاتية التي فوتت علينا بعض الدقة في الحكم على شاعرية شوقي.

وتعليل العظمة في شوقي الشاعر وتحليل مجالاتها من اشق الامور فقد تحس النفس جملة بشيء من الاعجاب نحو شاعر من الشعراء حتى اذا جاءت تعلل لقضية تحسها مبهمة وجدت الجزئيات لا تساعد على اثبات القضية الكبرى ، وقد كانت بيعة شوقي بامارة الشعر دليلا على ان المقاييس النقدية التي تجري على الشعر منذ ستة عشر قرناً لا تزال كما هي دون تغيير كبير في نفوس أهل الشرق الادنى ،فشوقي خاتمة للقديم بحق كما يصوره الدكتور ضيف ولكن : هل من الحق ان نعقد هذا القياس في الحكم على شوقي حتى اليوم ؟ أحقاً ان موسيقى الشعر تكفي لتجعل من شوقي شاعر العصر الحديث ؟ يخيل الي ان الدكتور ضيف في دراسته للقصيدة عند شوقي قد ابعد المقاييس الحديثة من حسابه وحكم على شاعرية شوقي في حدود ظروفه وبيئته .

ولكن هذه الدراسة نفسها تثير شيئاً كثيراً من الشك حول عظمة الشاعر شوقي ، عبد القصر ، الكثير التقليد والمعارضة ، الشاعر الذي لم يلتفت الى نفسه في شعره ،الشاعر الذي لم يتحول في شعره الى موضوع انساني عام او الى وصف جمال الطبيعة وغرق في المناسبات ، الشاعر الذي اصبحت المسرحية في يديه قصائد غنائية ضعيفة في التشخيص والحبكة الفنية «وظهرت عيوبه في المسرحية واضحة ، وظهر انه ليس لديه نظرات بعينها متناسقة في الحياة وانما هي آراء يغلب عليها ان تكون حكماً منثورة ولا تأخذ شكل تأملات وخبرات او تجارب عميقة » (ص ٢٨٨) . ترى ماذا بقي بعد ذلك ؟ لقد اثنى الدكتور ضيف على «الغنائية» في شعر شوقي ومسرحياته ، ومجّد الروعة الموسيقية في ذلك الشعر ، واعتذر عن عدم التفات الشاعر الى نفسه بانه غيري لا ذاتي ، وصرح بانه على خير حالاته اصالة حين يعارض غيره ويجري في ركابه ، ولكن لا اخالني ابعد عن الحق ان قلت : ان قدرة الدكتور ضيف وبراعته يغطيان على نقائص شوقي ويعتذران عنها ، ومن براعة الدكتور ضيف انه الحق شوقي بركب الاقدمين وحكم عليه بما يحكم به على شاعر كالمتنبي والبحتري ورفض ان يتحدث عن وحدة القصيدة والانسجام بين الشكل والموضوع والاخلاص للفن ، وعمق التجربة وصدقها ، وغير ذلك من مقاييسنا الحديثة .

على ان المقاييس الحديثة لا تختفي طويلاً في هذه الدراسة ولا تلبث ان تقتحم على الشاعر اسوار القديم وخاصة حين اسهب الدكتور ضيف في انشاء العلاقة بين شوقي والجمهور بعد عودة الشاعر من الاندلس ، ووصف النزعات الوطنية والعروبة في شعره وحكم عليه بعد الافاضة في هذه الناحية بقوله «ولعل في هذا ما يوضح كيف ان شوقي لم يتطور بالشعر العربي تطوراً شعبياً كاملاً ، تطور به ، ولكن تطوره كان ناقصاً وخاصة فيما يتصل بالصياغة » .

ووجدت المقاييس الحديثة مجالها الرحب في دراسة المسرحيات اعني في الفصل الرابع من الكتاب ، فقد حللت روايات شوقي تحليلاً دقيقاً وابرزت حسناتها وعيوبها جملة وتفصيلاً ، وبهذا الفصل البارع الدقيق توجت هذه الدراسة الممتعة . ومن شاء ان يقرأ بحثاً في غاية الاصالة والوضوح عن التشخيص والعنصر الاخلاقي والعقدة الروائية والجانب الفكاهي والغنائي في المسرحية عند شوقي ، ومن شاء ان يطلع على مميزات شوقي وعيوبه دون تلوين او تبرير فانه واجد في هذا الفصل تحقيق ما يريد . وقد سلطت اضواء النقد في هذا الفصل على الملهاة عند شوقي كما سلطت على المأساة ، وحول ملهاة (الست هدى) نجد بحثاً دقيقاً منظماً لكوميديا لم تطبع بعد ، ولم يتعرض لها النقاد من قبل .

ولقد اصاب الدكتور الناقد حين اتخذ من القصيدة عند شوقي مجالا لبحثه فتتبع تطورها منذ نشأتها على يديه نغمة تقليدية الى ان اصبحت في النهاية قصيدة او قصائد غنائية حوارية تسمى المسرحيات . اما حياة الشاعر فقد اجملها في الفصل الاول ، ولم يقرن كثيراً بين تطور الحياة وتطور العقيدة ، وهذا في دراسة شوقي شيء طبيعي ،فان تلك السلسلة من السنوات التي مرت بين اول الشوط وآخره ـ بين شوقي شاعر الامير

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

وشوقي امير الشعراء ـ لم تكن الا حياة تافهة ليس فيها معنى التلازم بين الحياة الشخصية والحياة الفنية ، وليس فيها من الاحداث ما يصهر الشخصية او يتطور بها او يملأ آفاقها بتجارب عميقة ، ولذلك كان الاتجاه الى دراسة القصيدة اجدى على النقد من دراسة حياة الشاعر . وفي تصوير الصناعة الشعرية عند شوقي في الفصل الثاني من الكتاب التفاتة لم يسبق ان عني بها الدارسون في الادب العربي عناية اكيدة مخلصة ، وتلك هي تسجيل بعض المسودات التي امكن الحصول عليها من شعر الشاعر ودراسة جانب من الجهد الواعي في التنقيح والصياغة ، ولا شك ان هذا هو السبيل الصحيح للاطلاع على كيفية الايجاد الفني في القصيدة والمسرحية .

وقد ظل الكتاب ينحو هذا المنحى التطوري النامي في في شكل القصيدة وموضوعها من اوله الى نهايته (ومن ثم كان الفصل الثالث في المؤثرات التي تحكمت في القصيدة من حيث الشكل والموضوع واثرت فيها دفعاً او شداً) ولكننا في تتبع هذا التطور نفتقد ثلاثة امور هامة هي الترتيب التاريخي لقصائد الشاعر ومسرحياته ثم ما يترتب على هذا الترتيب من اثر للسن في شعره ، ثم ان اتجاه شوقي الى الشعب والى العروبة درس منفصلا عن كل المؤثرات المعاصرة كتعاليم جمال الدين ويقظة القومية ، والدعوة الى التغني بالمجد القديم والماضي المزدهر . ففي عمق هذه النواحي او سطحيتها وفي (الشعبية) القلقة المبهمة التي عاصرها شوقي ، وفي الهزات المفتعلة التي اصيب بها جانب كبير من تقاليدنا يكمن ضعف شوقي وتردده واضطرابه ويصح فيه قول الدكتور ضيف : « انه لم يستطع ان يصل الى الغاية المرتقبة من التعبير عن هذا الشعب الحزين وما يجره او يحمله من اثقال غلاظ ، وقد يكون في ذلك ما يغض من عبقرية شوقي ولكنها الحقيقة ، فقد عاش غالباً على السطح من حياة هذا الشعب ، فتعلق فيه بوطنياته وتعلق بازجاله ولكنه لم ينفذ الى سرائره وباطنه » .

وعندي ان العيب ليس في شوقي وحده ولكنه في طبيعة ما نسميه (نهضة حديثة) مخادعين بذلك انفسنا ، متفائلين على حساب حقائقنا الباهتة المستعبدة المتخاذلة . وليس كل شاعر يسبق زمنه ويعلو في الاحساس التنبؤي على معاصريه ، وشوقي احد اولئك الذين يعيشون في ظل زمنهم ولا يتعدونه ، وكثيراً ما يكون التفاتهم الى الماضي اقوى اثراً فيهم من كل ما يجيء به الحاضر او ينطوي عليه المستقبل .

كلية الخرطوم الجامعية ـ السودان **احسان عباس**

وفي الناس المسرة

لسعيد حورانية ـ مجموعة قصص ـ كتاب الرابطة رقم ٢ ـ سلسلة كتب شهرية تصدر عن رابطة الكتاب السوريين بدمشق
١٠٤ صفحات ـ دار القلم بيروت

بالرغم من وفرة الاقاصيص التي تنشر هذه الايام ، فان الناقد المدرك لهذا الفن يلاقي الكثير من الاسف وخيبة الامل بعد اطلاعه عليها . ونظرة واحدة الى هـذه الظاهرة تدلنا بتأكيد ان هذا الانتاج القصصي ما هو الا هوس له شبه كبير بالامراض الخبيثة . ذلك ان الادراك الفني لجل كتاب الاقصوصة عندنا يكاد ينعدم بصورة غريبة لا تصدق . وهذا لسوء الحظ حق ، اذ ان كتابة الاقاصيص من اشق الفنون في العصر الحاضر ومن اشدهـا احتياجاً الى فهم عميق وادراك واسع لطبيعة هذا الفن وخباياه الكثيرة .

وقد ساورتني رغبة منذ زمن في نقد الاقاصيص التي تنشر والتي يحدث ان اطلع عليها ، غير اني صدمت بأمر لم يخطر لي ببال ، هو ان غالبية هذه الاقاصيص معدوم القيمة الفنية قطعاً وان من العبث والعقم ان يفيد كتابها من نقدي لهم . وعلى هذه الفكرة لبثت اطالع بيأس هادىء ما تنشره المجلات ، حتى لفت نظري صديقي عبد الوهـاب البياتي الى مجموعة قصصية صدرت حديثـاً لسعيد حورانية تسمى (وفي الناس

دار المعارف بمصر
تقدم لطلبة المدارس تفسير

	غ . ل .
جزء عم	٨٠
جزء تبارك	١٢٠
جزء قد سمع	١٠٠

بقلم الاساتذة
محمود محمد حمزة وحسن علوان
ومحمد احمد برانق
•
تطلب من المكتبات الشهيرة
ومن دار المعارف ببيروت
بناية العسيلي – شارع السور
تليفون ٩٢ عسيلي – ص . ب ٢٦٧٦

مصر
فصول
العدد رقم 1
1 ديسمبر 1982

شوقى والذاكرة الشعرية

دراسة فى بنية النص الإحيائى

كمال أبو ديب

١

أود أن أعترف ، بدءا ، بأنى لست باحثا شوقيا . لكن هذا ليس بالضرورة اعترافا سلبيا ، بل قد يكون ذا دلالة مختلفة تماما . ذلك أن المسافة التى تفصل الدارس عن موضوع دراسته قد تسمح بقراءة طرية لا يهمها العرف والتقليد النقدى والشهرة . وإذ أحاول قراءة نص لشوق ، فإنى أدخل عالمه كما أدخل عالم أى نص بكر ، دون قيود تفرضها المرحلة التاريخية ، أو الأعراف النقدية السائدة . وقد يكون لهذا الدخول البرىء مساوئه ، وقد يؤدى إلى مظاهر إخفاق ، لكن مزيته الكبيرة هى أنه يسمح بوضع النص على مستوى النصوص الأخرى التى يعايشها الدارس فى العالم ، والاقتراب منه بروح الرغبة فى الاكتشاف التى يقترب بها من كل نص جديد .

بهذه الرغبة فى الاكتشاف ، أتناول نص شوق :

اختلاف النهار والليل ينسى اذكرا لى الصبا وأيام أنسى

محاولاً اكتناه بنيته ، وتجليات العلاقة بين التجربة الفردية والذاكرة الشعرية فيه ، متناولاً إياه بذاته ولذاته ، ومتجاوزا أنموذجه التاريخى وهو «سينيّة» البحترى ــ فى المرحلة الأولى من الدراسة على الأقل ــ وهى المرحلة التى سأعرضها الآن . وقد يبدو مستغربا ، إذ أتناول بالدراسة دور الذاكرة الشعرية فى تشكيل بنية النص ، أن أتجاوز المنبع الأساسى للذاكرة وهو النص المعارض . لكن هذا التجاوز مقصود ، فغرضى ليس البحث عن جزئيات التأثير الذى يمارسه النص المعارَض على النص المعارِض بل اكتناه العلاقة بين التجربة الفردية والذاكرة الشعرية على مستوى أكثر من هذا المستوى القريب .

وإذ أتجاوز هذا المستوى القريب ، فإننى أترك جانباً أحد الوجوه البارزة لتأثير الذاكرة الشعرية ، وهو الوجه الذى تتناوله بالتحليل الدراسات النابعة من نظرية التأليف الشفهى (Oral Composition) كما بلورها **مِلْمان بارى وألبرت لورد** ، حيث يتم البحث عن الصيغ (Formulae) المتكررة فى التأليف الشعرى الذى تشكل فيه الذاكرة الفاعلية الأساسية . وأود أن أؤكد أن تجاوزى لهذا المستوى الآن لا يعنى إلغاء لأهميته ، فهو دون شك على قدر كبير من الأهمية . لكننى أختار العمل على مستوى أكثر غوراً لأن الإشكالات النقدية والفنية التى يسمح العمل على هذا المستوى العميق بإثارتها ومناقشاتها تبدو لى أخصب دلالة من جهة ، وأشد التصاقاً ، من جهة أخرى ، بعمل الشاعر الذى أدرسه ــ شوق ــ والشعر الحديث بشكل عام .

٢

ينبثق النص مشكلا شبكة من العلاقات بين أطراف عدد من الثنائيات الضدية ــ أبرزها ثنائية (الزمن / الذاكرة) . فالزمن ذو

فاعلية تدميرية **تمحو الذاكرة وتلغيها** (**اختلاف النهار والليل ينسى**)، والذاكرة نزوع إلى تجاوز الزمن، **يلجأ**، حين يعجز عن الفعل الذاتى، إلى منبه خارجى يتمثل فى ضمير المثنى (**اذكرا لى الصبا وأيام أنسى**). ومن الجلى أن الفعل «ينسى» ذو دلالتين : **فهو** يتناول العام (الإنسان) والخاص (الأنا)، ويمكن للجملة أن تُقرأ : «**اختلاف النهار والليل ينسى كل إنسان ـ وينسينى**». ولذلك تطلب الأنا من الآخر أن يستعيد لحظات الحيوية التى غابت فى طيات الزمن. ويبدو عمق النسيان فى تأكيد الدعوى إلى الإيقاظ فى البيت الثانى حين تطلب الأنا لا **ذكر** الصبا فقط، بل **وصفه**، أى تقديمه بلغة تفصيلية أكثر محسوسية، وحضورا. ويمثل الزمن الغائب ما يمكن أن نسميه «الحركة المضادة» أو «العالم النقيض» للحظة الحاضرة : **فهو** «ملاَوة من شباب صُورّت من تصَوّرات ومسٍّ» تتجاوز الواقع إلى الحلم والمحسوس إلى المتصَور، وهو تفجر للحيوية «يعصف كالصبا اللعوب» مليئا بالحلاوة ولذة الاختلاس للحظات باهرة من الدهر.

ويعمق ثراء لحظة الحيوية استغلال العلاقات الشكلية القائمة بين الزمن المندثر ـ الصِّبا ـ وبين تجسيده لذروة التفجر متمثلة بالصَّبا. كما يعمق حسَّ الإيحاء والطبيعة الحلمية للشباب التتابع الصوتى للسّين والصـــاد فى الأبيـــــات الأربـــعـــة الأولى (**ينسى** / **الصبا** / **أنسى** / **صفا** / **صورت** / **تصورات** / **مسّ** / **عصفت** / **الصبا** / **سنة** / **خلس** / **سلا** / **مصر** / **سلا** / **أسا** / **المؤسى**) والصوت القريب (**اذكر**، **لذة**، **الزمن**). وتحمل الأبيات الأربعة التى تشكل الآن بنية صوتية متميزة محورى نمو القصيدة الأساسيين، دلاليا.

فمن البنية الصوتية والتصورية الواحدة ينبع الآن محور الفاعلية الخارجية (**الزمن**) التى تمسح الزمان الداخلى (**الصبا**، **الشباب**) **كما تمسح المكان** (**الوطن**) وينبع فى الوقت نفسه محور الفاعلية الداخلية التى تشكل نقيض فاعلية الزمن، إذ تعمق استمرارية المكان فى الذاكرة والقلب (**الذى لم يسل عن مصر ولم يأس جرحه الزمان**).

ومن الشـــيق أن نلاحظ أن التركيب الصوتى نفسه يجسد الانقسام القائم بين الزمن والذاكرة، إذ تطغى أصوات السين والصاد فى الجمل التى ترتبط بالصور المبتعثة فى الذاكرة دون صورة الزمن.

وتستمر القصيدة فى اكتناه علاقات التضاد التى تؤسسها بين العام / الخاص، وبين الخارجى / الداخلى. فالليالى تقسِّى، لكنها فى حالة الأنا تزيد القلب رقة. وتدخل القصيدة فى الوقت نفسه سلسلة من الثنائيات الضدية الأخرى : الأب ليس بخيلا لكنه الآن مولع بالمنع والحبس ؛ الدوح حَلالٌ للطير لكنه الآن حرام ؛ الدار أحقُّ بالأهل لكنها الآن ملك غيرهم ؛ الخلد منتهى النزوع، لكنه لا يشغل عن الوطن. وتعمق هذه الثنائيات فى تناميها وتكاثرها حدة التوتر القائم فى النص منذ لحظة تكونه. **ويبدو فجأة أن اللفظة التى افتتح بها النص «اختلاف» ليست اعتباطية ـ فالاختلاف هو روح حركة النص حتى الآن** (رغم أن اختلاف النهار والليل لا يمثل ثنائية «ضدية» حقيقية، بل ثنائية لفظية يؤدى كلا طرفيها (النهار والليل) الدور نفسه فى خلق فاعلية الزمن التدميرية). بل إن الانقسام الثانى فى النص ليتجاوز ذلك كله إلى الذات نفسها التى تبدو منقسمة إلى الذاكرة والقلب. الذاكرة **معطلة**، تحتاج إلى منبه خارجى، أما القلب فإنه **مرهف**، **متوقد النبض** بالوطن :

مُسْتَطَارٌ إذا البَواخرُ رنَّت أول الليل . أو عوت بعد جرس
راهب فى الضلوع للسفن فطن كلما ثرن شاعهن بنقس

بيد أن النمو الحاد للثنائيات الضدية يصل، فجأة، لحظة انكسار تُفْقِدُ المركز التصورى للنص تناسقه الداخلى ووحدته، إذ تلغى القصيدة الثنائية الضدية الأساسية (فاعلية الزمن التدميرية / الذاكرة التى تحاول تجاوز الزمن) لتؤكد أن الذاكرة كانت دائما فى ذروة حضورها وطاقتها على الفعل، وتنفى بذلك فاعلية الزمن نهائيا. ويحدث ذلك فى البيت :

شَهِدَ اللهُ . لم يغبْ عَنْ جفونى شَخْصُه ساعةً . ولم يَخْلُ حِسى

الذى تنهـــمر بعده صور الوطن **المليئة بالحيوية والحركية والتفاصيل** الطبيعية والإنسانية. وتنشأ مفارقة **حادة فى النص بين بعدين متميزين** : **هما التجربة الفردية وسلطة الإنشاء التراثى**. **ذلك أن التجربة الفردية تنبض بالماضى**، **زمانا ومكانا**، **بالوطن وصوره**، **وتفاصيله**، **وحيويته**، **وجماله**، **ويجرح حىّ لا ينقطع الوطن عن الخفق فيه لحظة واحدة**، **أما الإنشاء التراثى فإنه يولد تصورا بلاغيا للزمن مستقى بصورة كلية من تراكم التصورات الجماعية للزمن وطاقته التدميرية**. وهكذا يسقط النص فى أزمة داخلية، فى توتر من نمط جديد يختلف عن التوتر الذى كان قائما فيه حتى الآن، توتر ينشأ من شروط عملية الإبداع ذاتها، ومن العلاقة المتبلورة بين الخلق الفردى وبين اللغة الجماعية. وهى أزمة سأحاول أن أظهر أن النص يكتمل دون أن يستطيع تجاوزها أو تقديم توسط (mediation) بالمعنى الذى يقصده **كلود لفى ـ شتراوس**، حلهًا.

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

٣

الزمن : الذاكرة الشعرية

يطغى على النص، كما أشير قبل قليل، تصور للزمن يمتح من منابع الرؤيا الطاغية فى التراث الشعرى العربى. فالزمن قوة مدمرة لا يمكن لعظمة أو جهد إنسانى أن يتجاوزها أو ينجو من فتكها. وحركة الزمن حركة نحو الفناء قد يحدث فى سياقها أن يبنى الإنسان ويشيد، لكن كل ما يبنيه ويشيده باطل وقبض الريح. ومن السمات الأساسية للتعامل الشعرى التراثى مع الزمنية أن هذا التراث يركز على كشف الطبيعة الكونية لفاعلية الزمن، مستخدماً صيغة تراكمية من النمط : كل شىء فانٍ : أحمد فانٍ، وعلى فانٍ،

وعبد الله فانٍ و ... الخ . كأن هذا الإدراك لكونية الزمنية وقدرتها على سحق كل شيء يتحول ، في النهاية ، إلى مصدر قوة خفية على تحملها ، إن لم يُعِنْ على تجاوزها فعلاً : وهذه الصيغة طاغية ابتداء من امرىء القيس وانتهاء بشعراء العصور المتأخرة قبل شوقى . وتتجلى الصيغة المذكورة فى موضع مركزى من النص موضع المناقشة بعد أن تبرز القصيدة عظمة ماضى مصر ، وشموخه على الزمن فى الصور التالية :

«لعبَ الدهْرُ فى ثَراه صبيا والليالى كَواعبا غير عنس
ركبت صيد المقادير عينيه لنقد . ومخلبيه لفرس
فأصابت به الممالك : (كسرى) و (هرقلا) و (العبقرى الفرنسى)»

فرغم هذه العظمة والشموخ ، يخضع ماضى مصر لقوانين الزمن المدمر ، الذى كان **طرفة** قد وصفه بأنه يمسك بزمام الإنسان فى يده ، يشده حينما يشاء ، والذى يأتى النص الآن ليصفه بلغة قريبة :

وليالٍ من كل ذاتِ سوار لطمت كل رب (روم) و (فرس)
سددت بالهلال قَوْساً وسلت خِنجَراً ينفذان من كل ترس
حكمت فى القرون (خوفو) و (دارا) وعفت (وائلا) وألوت (بعبس)
أين (مروان) : فى المشارق عُرش أموى . وفى المغارب كرسى
سقمت شمسه . فرد عليها نورها كل ثاقب الرأى نطس
ثم غابت . وكل شمس سوى هاتيك تبلى . وتنطوى تحت رمس

ويمكن أن توصف الصيغة التى أناقشها بأنها صيغة توليدية (generative) **أو بكلمات أدق ، بنية مولّدة** . فهى قادرة على الاستمرار ، عن طريق تكرار الصيغة وتمديدها ، لتمثل نماذج أخرى من العظمة تخضع فى النهاية لفاعلية الزمن التدميرية . وهذا هو ما يحدث فى القصيدة تماما ، إذ تتوالى شريحتان تتناولان تجسدات العظمة فى الأندلس العربية ، بعد مصر ، ثم انحلالها أمام ضربات الزمن الهادمة ؛ **وبهذا التطور ، تحقق القصيدة البنية المولدة التى كنت قد وصفتها بأنها بنية تراكمية تنبع من الميل إلى تأكيد كونية الزمنية** . **فما** يصدق على مصر يصدق على قرطبة ، ويصدق على الحمراء وهكذا ... ولا يفصل هذه الصيغ المتكررة سوى **مؤشر** خارجى يتمثل فى عودة الذات إلى الظهور بصورة لمحية ، مستخدمة أسلوب الحُلم ، أو الحَدْس ، أو الظن الذى كان البحترى قد استخدمه . بيد أن المقارنة بين أسلوبى الاستخدام تظهر أن الحلم والظن فى نص شوقى لا يلعبان دورا عضويا فى النص ، ولا يشكلان مكونا من مكونات التجربة ذاتها بقدر ما يمثلان انقطاعاً للسرد التاريخى ووسيلة لإحداث النقلة الزمنية من الحاضر إلى الماضى أو العودة من الماضى إلى الحاضر ، كما يبدو فى ورود الحلم والحدس فى الشريحة التى تتناول قرطبة بادئة بـ :

«ركب الدهرُ خاطرى فى ثراها فأتى ذلك الحمى بعد حدس»
فتجلت لى القصور ... .»

ومنتهية بـ :

«سِنَةٌ من كرىً . وطيف أمان وصحا القلب من ضلال وهجس
وإذا الدار ما بها من أنيس وإذا القوم ما لهم من مُحِسّ»

بعد أن تكتمل صورة العظمة الماضية ، ويعود النص إلى الحاضر المتهدم .

بوسعنا الآن أن نصف بنية النص ، بأنها تتشكل من ثلاث شرائح مكونة هى :

١ ـ صراع الزمن / الذاكرة ، وصورة الوطن فى اللحظة الحاضرة .

٢ ـ مواجهة العالم التاريخى .

٣ ـ عودة صورة الوطن مجسدة انبعاث الذاكرة وانتفاء فاعلية الزمن .

وسأقدِّم الآن دراسة وجيزة لكل من هذه الشرائح ، ثم أناقش العلاقات التى تتشكل بينها .

٤

تمتلك الثنائية الضدية الأساسية فى النص (الزمن / الذاكرة) خصيصة بارزة تنعكس على البنية اللغوية فى صور متعددة ، هى أنها تمثل علاقة بين قوة **فاعلية** وذات **منفعلة** . ويتجلى هذا التضاد الحاد فى الأبيات الأولى من القصيدة ، إذ يمتلك اختلاف النهار والليل قوة الفعل المتمثلة فى قدرته على إحداث النسيان (**اختلاف النهار والليل ينسى**) ، أما الذاكرة فإنها تبدو عاجزة عن الفعل ، سلبية تماما ، كما يتجلى فى استعانة الذات بقوة خارجية لابتعاث الذكرى (**اذكرا لى الصبا ، وصفا لى ...**) كأن الذات تجلس أمام شاشة بيضاء تعجز عن ابتعاث الصور عليها فتستنجد بمن يعرض عليها صور الماضى . وتتعمق سلبية الذات فى وصف ملاوة شبابها نفسها ، إذ تستخدم صيغة المبنى للمجهول «صورت» ولفظى «التصورات والمس» اللتين تخلوان من الفاعلية الحقيقية . وحتى حين تنسب الفاعلية إلى الذات فإنها تمثل ، فى الواقع ، وجها من وجوه الانفعالية «**هل سلا القلب عنها ؟**» . «كلما مرت الليالى عليه رق» . ويتجسد هذا العجز عن الفعل فى صورة حادة فى الأبيات التى تنقل تجربة النفس . إذ يتم ذلك بلغة تكاد تكون مسلوبة من أى قدرة على المجابهة . تستخدم صورة الطير الذى يحرم عليه دوحه . والأهل الذين يستلبون ديارهم ، فى صيغة أقرب إلى الاستسلام هى صيغة الاستفهام : «أحرام على بلابله الدوح» التى تصل حد الضراعة تقريبا فى البيت «يا ابنة اليم ما أبوك بخيل ماله مولعا بمنع وحبس» . ومن الدال أن صيغة الاستفهام تطغى على المقاطع التى ترتبط بموقف الذات من الآخر طغيانا حاداً . وحتى حين تصل القصيدة إلى لحظة تأكيد الذاكرة ، فإن هذا التأكيد يتجسد فى لغة تنسب الفاعلية لا إلى الذات بل إلى ما هو خارج الذات :

«شهد الله لم يغب عن جفوني شخصه ساعة، ولم يخل حسي»

فالفاعل الحقيقي هنا هو الخارج (شخص الوطن)، وليس للذات من دور سوى الانطباع به؛ والفعل المنسوب إلى الذات فعل لازم لا يجسد إلا أدنى درجات الفاعلية (يخلُ). وتكتسب البنية اللغوية دلالات أعمق إذ ندرك أن الفعل الطاغي الذي ينسب إلى الذات هو «أرى» وهو أقرب درجات الفاعلية إلى السلبية إذ يقتصر دور الذات معه على تسجيل المرئيات بصرياً دون إسهام فعلي في خلقها (الأبيات: وكأني أرى الجزيرة، وأرى النيل، وأرى الجيزة).

وتبدو هذه الطبيعة السلبية للذات حتى في الشريحة النهائية من القصيدة: حيث تعود صور الوطن ناصعة، إذ إن الصيغة التي ترتبط بالذات هنا هي صيغة المبني للمجهول:

«كُسِيَت أفرخي بظلك ريشاً»

ولا يخرج عن هذه القاعدة سوى استثناءين هما الفعلان: «ربا»، «اشتد» في العبارة:

«وربا في رباك واشتد غرسي»

بيد أنهما يبرزان لا في سياق الذاكرة المضادة للزمن، بل في سياق آخر مختلف تماما وسابق على نشوء علاقة التضاد بين الزمن والذاكرة لأنه ينتمي إلى عالم الطفولة والصبا، وهكذا تتجسد ضآلة فاعلية الذات في البنية اللغوية ذاتها ابتداء من ندرة الأفعال عامة في الشرائح المتعلقة بالذات، وانتهاء بكون معظم الأفعال التي تحدث مرتبطة لا بالذات بل بقوة الزمن التدميرية، بيد أن تجليها الأسمى يتم على صعيد الموقف الذي تتخذه الذات من كلا التجربة الفردية (النفي) والعالم التاريخي؛ فموقفها الأول، كما أشرت، أقرب إلى الضراعة والاستسلام، أما موقفها الثاني فهو موقف «المتأسي» الذي يرى في التاريخ وسيلة للشفاء والاتعاظ. وفي كلا الموقفين يتجلى غياب باهر، للفاعلية الإنسانية ودورها في صنع العالم. وإذ تنجلي هذه الحقيقة، ندرك بوضوح كيف تنعكس في علاقة الذات بالإنشاء التراثي والذاكرة الشعرية: وهي أيضا علاقة منفعلة، متلقية تستسلم فيها الذات لطغيان الإنشاء التراثي والذاكرة الشعرية دون أن تخضع معطياتها للقوى الفاعلة في تشكيل التجربة الفردية ولغتها وصورها. وحيث تنبثق هذه التجربة فإنها لا تعدل ولا تصوغ، بل تعيش مستقلة ضمن بنية النص، موازية لمعطيات الإنشاء والذاكرة التابعين من التراث.

٥

يتشكل العالم التاريخي من عدد من الشرائح التي تتنامى من مركز رؤيوي واحد، ثم تتسع في حركة تشبه حركات حلقات الماء المهتز لحصاة تلق فيه.

ويجسد المركز الرؤيوي تصوراً للزمن بوصفه فاعلية ضدية: ارتقاء وانحداراً، حركة نماء واكتمال ثم حركة ذبول وانكسار. وتتجلى هذه البنية المكتملة للشرائح في تجليات أربع: أولها مصر، وثانيها بنومروان بصورة عامة، وثالثها قرطبة، ورابعها الحمراء. وهكذا يتشكل هذا الجزء من بنية القصيدة من مظاهر للوجود التاريخي تتحد جميعا في منبعها وفي اتجاه مسارها. بيد أن النص، بهذه الصورة، يتنامى تناميا داخليا متنقلاً من العام إلى الخاص، ومن اللحظة الحاضرة إلى الزمن الماضي. ويسبق كل شريحة مؤشر لغوي ودلالي واضح هو عودة النص إلى صوت الذات الفردية، باستثناء الشريحة الأخيرة (الحمراء) التي تقدم مباشرة بعد قرطبة، لكنها تحمل مؤشراً لغويا متميزا هو صيغة «من لحمراء» التي تفصح عن منظور فردي يتمثل في صيغة الاستغاثة.

تبدو حركة نمو الشريحة الأولى انكسارية مضطربة: فهي تبدأ في اللحظة (x) التي ترصد مصر في ذروة من الجمال والحيوية أولاً ثم إلى اللحظة (y) التي تمثل انكساراً حاداً، إذ تبدو الجيزة ماتزال تنوح على عظمة ماضيها. لكن هذه الحركة سرعان ماتنقلب لترصد عظمة مصر الماضية في لحظتها الذروية ونموها إلى مملكة تجتاح ممالك العالم الأخرى. وفجأة تنقلب هذه الحركة الصاعدة إلى حركة نازلة ترصد انهيار العظمة أمام فاعلية الزمن المدمرة التي تعمم الآن لتصبح كونية تنال خوفو ودارا ووائلا وعبسا.

ويتلو هذه الصيغة الكونية صيغة خاصة تتناول بني مروان الذين كانوا في المشارق عرشا أمويا وفي المغارب كرسيا، وتصبح الحركة هنا سريعة تصف العظمة والانكسار والانبعاث ثم الذبول في أبيات ثلاثة فقط ليعود بعدها الصوت الفردي فيشكل المفصل الذي أشير إليه في مكان آخر، والذي يجسد وعي الشاعر لدلالة مواجهته للعالم التاريخي وكون هذه الدلالة عملية شفاء تمارسها القصور عليه، كما كان إيوان كسرى قد وعظ البحتري.

وتبدأ بعد هذا التعامل السريع مع بني مروان رحلة حُلمية تكتنه ماضيهم: إنجازاتهم واندثارهم: حركة نموهم من «قرية لا تعد في الأرض» إلى مملكة تحكم العالم ثم زوالهم بناء وبشرا.

٦

يكتمل تصور العالم التاريخي في إطار الثنائية الضدية: اللحظة الماضية / اللحظة الحاضرة متجسدة في بعدين: الازدهار والحيوية / الذبول والاندثار. فالثرى القرطبي الذي تلمس فيه عبرة الدهر خمسُ الشاعر كان «قرية لاتعد في الأرض.. تمسك الأرض أن تميد وترسي» وذروة للقوة والعظمة والسلطة، للنفوذ الإنساني في العالم (الناصر نور الخميس ينزل التاج عن مفارق (دون) ويحلّى به جبين البرنس) بيد أن القرية في اللحظة الحاضرة «مابها من أنيس والقوم ماهم من محس». لكن الصورة تنقلب فجأة، فتصبح

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

اللحظة الحاضرة مكتنزة بوجود رائع «بلغ النجم ذروة»،وجود من المرمر الذى تسبح النواظر فيه . ويزداد التباس الصورة إذ يرصد هذا الوجود المرمرى وقد كساه الدهر ما اكتسى الهدب من فتور ونعس . وتختلط اللحظة الحاضرة بالماضى العظيم «ويحهاكم تزينت لعليم واحد الدهر ، واستعدت لخمس» وتنتهى صورة الوجود التاريخى ، لا بالاندثار والعفاء ، بل بهذا الجمال الزاهى والحضور الباهر للحياة :
«ومكان الكتاب يغريك ريا ورده غائباً ، فتدنو للمس»

ويتداخل الحضور بالغياب ، وتلتبس الصورة التباسا نهائياً . دون أن تحل أزمة التعارض بين اللحظة الحاضرة واللحظة الماضية بصورة فعَّالة تعين على بلورة رؤية جلية للتاريخ .

ويتعمق هذا الالتباس فى صورتين متميزتين : صورة سطرى الأعمدة وقد كستها فترة الدهر ما اكتسى الهُدْب من فتور ونعس ، وصورة الحمراء وقد «**جللت بغبار الدهر ، كالجرح بين بُرء ونكس**» ، إذ إن كلتا الصورتين تقف على حافة الوجود ، فى لحظة الاحتمال والإمكانية ، ولا تمثل وجودا مستقرا نهائيا . فالهدب المكتسى بالفتور والنعاس قد يسقط فى النوم ويغلبه الكرى ، وقد يغلب الكرى ، وقد يغلب النعاس فتفتحه اليقظة . والجرح ليس وضعا نهائيا ، فهو إمكانية للحياة ، لكنه فى آن واحد إمكانية للموت (بين برء ونكس) . ويستمر النص فى الحفاظ على لحظة الاحتمال هذه ، فالحمراء هى حصن غرناطة ودار بنى الأحمر من «غافل ويقظان ندس» ، وهى تقف أمام رأس شيرى الذى يغطيه الثلج فيبدو فى عصائب برس . والعصائب هى اختلاط لخطين متغايرين . والجبل بهذه الصفة فى صقيع أزلى ، لكن هذا الصقيع لا يجسد الموت بل يحمل دلالة ضدية ، فهو شيب ، لكنه شيب يملك القدرة على البقاء . والبقاء هو نبض الحياة لا الموت. وتستمر هذه الطبيعة الضدية للحمراء فى رصد الشاعر لفاعلية الزمن فيها ؛ **فقد (مشى الموت فيها مشى النعيِّ فى دار عرس)** ، (الموت فى الحياة) . وما إن تبدأ صورة الموت بالطغيان (**هتكت عزة الحجاب / عرصات تخلت الخيل عنها / ومغانٍ على الليالى وضاء لم تجد للعشى تكرار مسٍّ**) حتى تتفجر الحياة فى هذه العرصات التى كانت ميتة قبل قليل (**لا ترى غير وافدين على التاريخ ساعين فى خشوع ونكس / نقلوا الطرف فى نضارة آس من نقوش ، وفى عصارة ورس**) . وتتحول الحمراء فجأة إلى عالم من الدلالات المليئة بالحياة والازدهار وتجسيداً للقدرة على البقاء .

وقباب من لا زورد وتبر كالربا الشم بين ظل وشمس
وخطوط تكفلت للمعانى ولألفاظها بأزين لبس

وحين يرصد النص مجلس السباع فإنه ما يكاد يرصده من حيث هو تجسيد للموت :

وترى مجلس السباع خلاء مقفر القاع من ظباء وخنس
لا الثريا ولا جوارى الثريا يتنزلن فيه أقمار أنس
مرمر قامت الأسود عليه كلة الظفر . لينات المجس

حتى تنبثق فيه صورة الحياة :

تسكب الماء فى الحياض جمانا يتنزى على ترائب ملس

لكن هذه الطبيعة الضدية تلغى فجأة ، ليطغى حِسُّ الموت والانهيار ، ووحدانية البعد فى رؤيا الزمن وعلاقة الإنسان به :

آخر العهد بالجزيرة كانت بعد عرك من الزمان وضرس
فتراها تقول : راية جيش باد بالأمس بين أسر وحس
ومفاتيحها مقاليد ملك باعها الوارث المضيع ببخس
خرج القوم فى كتائب صم عن حفاظ . كموكب الدفن خرس
ركبوا بالبحار نعشاً . وكانت تحت آبائهم هى العرش أمس
رُبَّ بانٍ لهادمٍ. وجَموع لمشتّ . ومحسن لمخس .

وتستقر تجربة مواجهة العالم التاريخى على بعد واحد هو بعد **الزوال** ، ويستقرئ الشاعر عبرة التاريخ فيراها عبرة أخلاقية صرفا :

إمرة الناس همة . لا تأتى لجبان . ولا تنى لجبس
وإذا ما أصاب بنيان قوم وهى خلق . فإنه وهى أسِّ

ويبدو ، فجأة ، أن مركز التجربة قد تخلخل خلخلة حادة ، وأن الرؤيا التى تختفى وراء النص تنقلب من رؤيا ضدية للعالم التاريخى إلى رؤيا لوحدانية البعد فيه ولطبيعته المستقرة ذات الدلالة الواحدة وهى دلالة أخلاقية صارمة .

وفى الشريحة الأخيرة من النص ، **يبرز الوطن فى سلسلة من الصور الناصعة ، المليئة بالحياة ، وتبدو الذاكرة قادرة على استحضار الماضى . وينتفى من القصيدة شبح فاعلية الزمن المدمرة ، وتقدم هذه الشريحة فى لغة الماضى ، كما هو جلى فى الأفعال «نزلت ، كسيت أفرخى ، ..... واشتد غرسى »**. ويبدو الماضى حاضرا حضورا باهراً ، بدءاً من الطفولة والصبا حتى اللحظة الحاضرة ، كما تبدو تفاصيل المكان ناصعة أيضاً : «**نزلت كالخلد ظلاً ، وجنى دانيا ، وسلسال أنس** .» وفى الوقت نفسه تتبلور صورة الزمان أيضا فى «محسنات الفصول» التى لا تعرف القيظ صيفاً ولا البرودة القارسة شتاء . ويبدو اعتدال الزمن الآن ، والتناغم العميق فى 'مكونات المكان (**الظل والجنى والسلسال والمنال السهل ، والخلد) تجليا للتناغم الذى ينسرب إلى الذات الشاعرة** . إذ تصل القصيدة قرارها الأخير ويختفى التوتر الذى كان قد طغى على النص بدءاً من تجربة الانفصام عن الوطن ، ومروراً بتجربة المواجهة التاريخية . **وبهذا القرار تكون القصيدة قد تحركت بين طرفى ثنائية ضدية أساسية يمكن وصفها فى إطار الانفصام / التواصل ، التوتر / التناغم ، فاعلية الزمن التدميرية / الذاكرة التى تلغى فاعلية الزمن ، الغياب / الحضور** .

وليس ثمة من شك فى أن هذه الحركة تجسيد للتجربة الفردية ، لعالم

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذات القلقة المتسائلة ، للعلاقة التى تنبض بالحياة والدفء بين الذات والمكان ، وهى بذلك تنتمى إلى منابع الشعر البوحى ، شعر التوقد الانفعالى والمعاناة لأزمة الوجود . لكن ذلك لا يلغى سؤالاً يفرض نفسه على الدارس بإلحاح هو :

- **ما العلاقة بين هذه الحركة ، هذه التجربة الفردية المتميزة التى تحتل الشريحة الأولى والشريحة الأخيرة من النص ، وبين الفضاء الذى تتم فيه المواجهة مع العالم التاريخى . وهو الحيز الأعظم من النص ؟ .**

هل يتنامى العالم التاريخى من طبيعة التجربة الفردية نفسها ؟ هل ينمى هذه التجربة ؟ وبكلمات أخرى : هل هو تطور ضرورى فى بنية النص نابع بصورة حتمية من مكوناته الأساسية وشبكة العلاقات التى تنشأ بين هذه المكونات ؟

٧

من الجلى أن شرائح الوجود التاريخى لا تمتلك محوراً واضحاً لنموها وتبلورها ، ولا تشدها رؤيا مركزية للإنسان والزمن والحضارات ، بل تشكل حركة قلقة تكاد تكون متنافرة باستمرار . وحين نضع هذه الشرائح ضمن البنية الكلية للنص ، فإن الأسئلة التى تفرض علينا تصبح أكثر صعوبة . فهى تقع فى إطار التجربة الفردية ، ذات اللهجة الانفعالية الطاغية ، والتى تجسد الانفصام عن المكان – الوطن – وصورة الوطن فى الذاكرة . ولهذه الصورة بعدان : بعد جمالى غنى بالحيوية والحركة ، وبعد مأساوى غامر . وتزداد القضية تعقيداً حين ندرك أن الإطار فى جزئه النهائى يطرح صورة للوطن ولعلاقة الذات به وبأهله مغايرة للصورة التى تطرحها القصيدة فى مقطعها الأول : **أى أن الإطار نفسه يفتقر إلى تجربة مركزية ورؤيا محرقية تمنحه التناسق الداخلى وتجعله منبع الرؤيا الكلية للقصيدة . وبهذه الصورة فإن النص يقف متفككا ، مفتقرا إلى رؤيا طاغية أو انفعال طاغ (كما كان يسميه كولردج) يفيض منها ويشكل حركة انتشاره من الذات إلى العالم ، من الداخل إلى الخارج ، من الحاضر إلى الماضى** . بكلمات أخرى ، يفتقر النص إلى حركة تشكل استقطابية تحيله إلى حركة بين طرفى ثنائية ضدية محددة وتحيل شرائحه التاريخية إلى حركة مضادة لحركة التجربة الفردية تؤدى بطبيعتها الضدية إلى حل التناقض القائم وإلى التوسط بين طرفى الثنائية . وقد كان نص البحترى ، على خلاف نص شوقى ، ذلك بالضبط ؛ فقد بدأ بحركة انهيار تنشب فى وسطها إرادة التماسك ، ليقدم فى إيوان كسرى معادلا موضوعيا ، وجودا رمزيا ، يتألف من إطار خارجى متهافت ولب صلب ينبض بالحياة ويتجاوز فاعلية الزمن المدمرة . وبهذه الطريقة ، أدت تجربة مواجهة الوجود التاريخى إلى التوسط بين تجربتين ضديتين للذات الفردية ، وإلى تحقيق توازن كان قد فقد . أما فى نص شوقى فإن ذلك لا يحدث ، بل يبقى النص سلسلة من الشرائح التى تتحرك كل منها حركة قلقة فى ذاتها أولا ، ومستقلة إلى درجة كبيرة عن المحرق التجريبى للنص ثانيا . **ومن هنا نستطيع أن نفهم كيف يبدأ النص بالصوت الفردى الذى يبحث عن تجاوز لفاعلية الزمن المدمرة (اختلاف النهار والليل ينسى) ، لينتهى لا بهذا التجاوز ، بل بالإشارة إلى وجود جماعى وإلى الدور الذى يؤديه الماضى فى عملية التأسى . وهذا الدور لا تمثل مكونا أساسيا من مكونات تجربة الزمن ، أو تجربة الانفصام عن الوطن التى تشكل منبع النص .**

بهذه الخصائص ، يبدو النص جملة لغوية ثلاثية التركيب تفتقر إلى وشائج دالة تربط بين مكوناتها الثلاثة ربطا يسمح باعتبارها بنية مكتملة مغلقة قائمة على قواعد تركيب (syntax) نابعة بشكل طبيعى من معطيات اللغة التى تولد مثل هذه الجملة عادة . بكلمات أخرى ، **يجسد النص عملا لا مبنيا** unstructured ، **تخترقه خلخلة واضحة قد تسمح بالحديث عما يمكن أن يسمى « أزمة النص » . بيد أن هذا الوصف ليس تقويميا ، ولا يعنى رفض النص أو نفى طاقته الدلالية . بل يبدو لى أن أزمة النص غنية بالدلالات وأن اكتناهها قد يكون ذا أهمية كبيرة فى دراسة شعر شوقى ودراسة** العلاقة بين الإبداع والبنى الاجتماعية **السائدة فى المرحلة التى تشكل فيها النص .**

ولعل أول دلالات أزمة النص أن تكون دلالته على العلاقة بين التجربة الفردية والذاكرة الشعرية ، بين الإبداع والإنشاء التراثى . بين لغة الغور على العالم الداخلى واللغة التى تفرضها شروط فاعلية الإنشاء التاريخى الخارجى تحديداً .

وسأركز الآن على هذا البعد من أبعاد النص فى محاولة مبدئية لمناقشة المشكلات التى يطرحها .

٨

فيما تتميز شريحة الذات الفردية بانفجار عاطفى مشبوب وبحقول دلالية مشحونة بالمأساة الفردية ، وبالصورة الشعرية المتدفقة بالانفعال ، فإن شرائح العالم الخارجى تبدو معقلنة مموضعة خارج الانفعال الفردى ومقولبة ضمن شروط تكون الإنشاء التاريخى أى إنشاء النص الشعرى فى التراث العربى بأكمله . ويمثل ذروة فيض الذات الفردية المقطع الممتد من البيت ٢ إلى البيت ١٥ . وهو المقطع الذى يوحى ، إشارة ورمزاً ، بالمأساة الفردية (النفى) ولحظة الشبوب العاطفية : يقظة القلب الدائمة حنينا وشوقا إلى الوطن . وفى الإيحاء بالمأساة الفردية عن طريق الإشارة والرمز دلالة عميقة على عملية الكبح التى تتمثل فى القصيدة بأكملها . ذلك أن النص لا يبلور المأساة الفردية ولا يقدم تفاصيل عنها ، بل يوحى بها إيحاء يميزها عن بنية النص كلها . إذ إن الترميز لا يستخدم فى أى موضع من النص إلا فى هذه الأبيات :

يا ابنة اليم . ما أبوك بخيل ما له مولعا بمنع وحبس

أحرام على بلابله الدوح حلال للطير من كل جنس
كل دار أحق بالأهل . إلا فى خبيث من المذاهب رجس

وبهذا الإيحاء ، وبهذا الكبح ، تمتنع القصيدة من أن تكون قصيدة صدام مباشر وتفقد فرصتها لمنح بعد فكرى أو ثورى أو قومى ، للتجربة الفردية التى تنبعث منها أصلا . وتتعمق هذه الدلالة بمقارنة السياق الانفعالى الحاد الذى يشكله المقطع كاملا وبشكل خاص فى البيت :

«نفسى مرجل وقلبى شراع بهما فى الدموع سيرى وأرسى»

مع عمــــلية الترميز عن طريق صورة الطير المحروم من دخول دوحه ، بكل ما فيها من كبت وتعمية وتجنب لتسمية الأشياء بأسمائها . وتبدو أبيات الترميز هذه على علاقة تناقض حادة مع سياقها الكلى،وينشأ من ذلك توتر داخلى ضمن بنية المقطع والبنية الكلية للنص تترك آثارها الجلية على القصيدة بأكملها : إذ تخفق القصيدة فى الخروج من دوامة الأسى إلى موقف فكرى نابع من التجربة الأساسية نفسها (النفى) لتصبح بصورة طاغية استقراء للفاعلية التدميرية للزمن وللتأسى بالماضى .

٩

يشكل الغائب المكانى (الوطن) نقيضاً مطلقاً للحظة الحاضرة (النفى)،فهو عالم التناغم والجمال والتوحد بين الإنسان والطبيعة **(حسبها أن تكون للنيل عرسا) (النيل كوثر المتحسى) (لاترى فى ركابه غير مثن بخميل وشاكر فضل عرس)** . لكن هذا العــــالم مشروخ بالمأساة النابعة من الثكل،أى فاعلية الزمن المدمرة :

وأرى الجيــزة الحزيــنــة ثكلى لم تفق بعد من مناحة رمس
أكثرت ضجة السواقى عليه وسؤال اليراع عنــــه بهمس
وقيام الـنـخـيـل ضـفّرن شعرا وتجردنَ غير طوق وســــلس

بيد أن الطبيعة ، حتى فى تجسيدها للموت ، لفاعلية الزمن المدمرة ، تظل على علاقة تناغم وتوحد مع الإنسان : فالجيزة الثكلى تبكى رمسيس ، وضجة السواقى نواح عليه ، والنخيل يضفر الشعر ويندبه .

وهكذا ، فإن العلاقة بين الإنسان والعالم الخارجى هى ، فى سياق الغائب المكانى ــ الوطن ــ علاقة تناغم مطلق . ويصل هذا ذروته حين يتحول رهين الرمال من نصب فردى إلى تجسيد للجوهر الإنسانى المطلق :

لتجل حقيقة الناس فيه سبع الخلق . فى أسارير إنس

بل إن التناغم ليصل حداً بعيدا بين المكان والزمان أيضا :
لعب الدهر فى ثراه صبيا والـلـيـالى كواعبا غير عنس

ويكتمل مقطع الغائب المكانى ــ الوطن ــ بلغة الانتصار والاكتمال :

«فأصابت به الممالك : كسرى وهرقلا والعبقرى الفرنسى»

وإذ يكتمل المقطع تنبثق الذات الفردية التى كانت قد احتجبت من جديد :

يافؤادى لـكـل أمـر قـرار فيـه يبدو وينجلى بعد لبس

ومن الشيق بحق أن هذا البيت يأتى فى هذا الموضع المفصلى من النص طارحا الذات الفردية من جديد ومقررا أن لكل شئ قرارا يبدو فيه وينجلى بعد لبس . ذلك أن التصور المفاجئ لا يخدم غرضا ظاهريا فى النص ، ويمكن أن يستمر النص بحذفه دون أن يخسر شيئا على صعيد بنيته السطحية . لكن البيت ، على صعيد البنية العميقة ، ذو أهمية حاسمة،لأنه يبلور أزمة القصيدة الفعلية فى تطورها حتى هذه اللحظة ، وهى بالضبط أزمة اللبس والبحث عن جلاء ، عن قرار يبدو فيه الأمر جليا . ما هو الأمر ؟ ما طبيعة اللبس القائم ثم ما هو جلاؤه ؟ هل الأمر هو تجربة النص ؟ تجربة النفى ذاتها ؟ أم واقع العالم الخارجى ؟ أم هو التوتر القائم فى بنية النص والذى لم يصل بعد إلى قرار؟ يبدو من تطور النص أن القرار هو زوالية العالم المرسوم / اندثار الوجود العظيم الذى يشكله العالم الخارجى ببعديْه الحاضر والتاريخى ، البهى والقبيح ، الضاحك والباكى . والقرار هو العفاء :

غرقت حيث لا يصاح بطاف أو غريق . ولا يصاخ لحس

وتأتى هذه الشريحة تجسيداً حاداً لسيطرة الإنشاء التاريخى : للرؤيا العربية القديمة للزمن باعتباره فاعلية مدمرة،والحقيقة الوحيدة الحاسمة فى الوجود حقيقة العفاء والاندثار التى لا يمكن تجنبها .

١٠

تظل التجربتان الأساسيتان فى النص ، على مستوى البنية العميقة له ، منفصلتين انفصالا شبه كامل . ذلك أن تجربة النفى لا تتبلور وتعاين أو تجسد وتنمى من خلال تجربة مواجهة العالم التاريخى . والعكس صحيح : بمعنى أن معايشة العالم التاريخى لا تتبلور أو تتنامى من خلال تجربة النفى . أما على صعيد البنية السطحية ، فإن التجربتين تلتقيان فى مفصل يحتل مركز الوسط تقريبا من النص متمثلا فى البيت :

وعظ البحترى إيوان كسرى وشفتنى القصور من عبد شمس

ويستحق هذا المفصل شيئاً من العناية : فهو تجسيد للمستوى الواعى من العملية الشعرية فى النص ، قادر على كشف المنطلق الأساسى لمعاينة الشاعر للعالم التاريخى،وعلى تحديد العلاقة التى يتصورها بين تجربته وبين تجربة البحترى ، وعلى جلاء تصوره المحدد لطبيعة تجربة البحترى نفسها . فالعلاقة بين البحترى والإيوان ، فى تحديد الشاعر لها هنا ، هى علاقة وعظ (بمعنى واسع ؟) وعلاقته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو بقصور عبد شمس علاقة شفائية (التطهير الذى تحدث عنه أرسطو ؟) وبين الوعظ والشفاء فارق كبير دون شك . وسواء أقبلنا تصور الشاعر لتجربة البحترى أو لم نقبله ، فإننا لا نستطيع أن نرفض بسهولة تحديده لاستجابته الخاصة لمواجهته مع العالم التاريخى . لكننا نظل ملزمين بدراسة هذه الاستجابة من خلال العلاقة التى تتجسد فى النص بين تجربة النفى وتجربة مواجهة العالم التاريخى .

١١

تترسب القصيدة ، كما وصفتها ، حول قطبين يشكلان ثنائية ضدية : الذات الفردية / العالم الخارجى . ويتجلى العالم الخارجى فى نمطين لكل منهما أبعاده الخاصة وعلاقاته المتميزة بالذات الفردية . ثمة ، أولا ، العالم الخارجى الذى تنتمى إليه الذات ، وهو الوطن ـ وهو غائب مكانى . وثمة ، ثانيا ، العالم الخارجى التاريخى ، وهو حاضر مكانى .

وتتوزع القصيدة حول هذين المحورين ، مكتسبة بنية تناوبية : ذلك أن الذات الفردية تشكل الشريحة الأولى فى النص ، ثم تبدأ بالاختفاء ليحتل النص الغائب المكانى الذى يتجلى فى صورة أولى . ثم تنبثق الذات الفردية فى لمحات سريعة ليعود بعدها الغائب المكانى فيحتل حيزا كبيرا من النص ، ثم تنبثق الذات الفردية من جديد ... وهكذا . وحين يكتمل النص ، فإنه يكتمل بعودة الغائب المكانى ـ الوطن ـ فى تجل آخر له ، ومتوحدا ، مثل بروزه الأول ، بالذات الفردية إنما إلى درجة أكثر حميمية .

لدينا ، إذن بنية تناوبية ذات طبيعة تكرارية ، وهى بهذه الصفة ليست بنية مغلقة ، بل بنية مفتوحة قابلة نظرياً للتمديد عن طريق إعادة ابتعاث الذات الفردية ثم بروز العالم الخارجى مرة أو عددا لا نهائيا من المرات . والخصيصة الأولى لهذه البنية المفتوحة هى أنها بنية لا متناهية، تراكمية. ويكشف تحليل العلاقات التى تتشكل بين شرائح النص طبيعة العملية التراكمية ودلالاتها الفكرية والثقافية .

سأقترح مبدئيا أن لهذه البنية التراكمية دلالة أولى هامة تنبع من ترتيب الوظائف (functions) بالمفهوم الذى يستخدمه **فلاديمير بروب** (**Propp**) . فالوظائف تترتب دائما بالطريقة (٢١٢١٢١٢١٢١) ولا يحدث أبدا أن تنقلب إلى (١٢١٢) أو إلى (١٢٢ ١٢٢٢٢) مثلاً أو أى من الطرق الأخرى الممكنة . بكلمات أخرى ، تترتب الوظائف فى النص بحيث تأتى الوظيفة الأولى المرتبطة بالذات الفردية لتتلوها مباشرة وظيفة ترتبط بالعالم الخارجى . ويبدو أن لهذا الترتيب وظيفة أساسية هى كبح تدفق الذات الفردية ، وعقلنتها ، وموضعتها بحيث تختفى نهائيا تحت شريحة طاغية تنتمى إلى العالم الخارجى . ويحدث هذا الكبح المستمر توترا داخليا فى بنية النص ، يمكن أن يقترح أنه يمثل توتر القصور الشعرى والإنسانى الذى تنبع منه القصيدة ، وقد يستحق دراسة مفصلة لاكتناه احتمال كونه التعبير الفعلى عن أزمة النص الشعرى لدى شوقى ومدرسة الإحياء بشكل عام .

١٢

من المستويات المتعددة للنص التى تجسد أزمته الداخلية وانفصامه إلى عالمين متغايرين ، أختار الآن الصورة الشعرية وأدرس نماذج منها تمثيلا لا استقصاء . ودراسة الصورة تكشف مباشرة أنها تتكون فى نمطين متباينين : ينبع أحدهما من التجربة الفردية واللغة الخاصة المتميزة ، فيما يمتح الثانى من منابع الإنشاء التراثى طاغيا على النص ، مانحا إياه سماته المميزة .

بين الصور التى تنتمى إلى النمط الأول ، ثلاث ، عميقة الدلالة هى :

نفسى مرجل . وقلبى شراع   بهما فى الدموع سيرى وأرسى
رب ليل سريت والبرق طرف   وبساط طويت والريح عنسى
أنظم الشرق فى الجزيرة بالغرب   وأطوى البلاد حزنا لدهس
ركب الدهر خاطرى فى ثراها   فأتى ذلك الحمى بعد حدس

فهذه الصور تتنامى من خلال منطق داخلى يختلف جوهريا عن منطق الصورة الشعرية الطاغية فى الإنشاء التراثى ، إذ تلغى علاقات المعقولية والقرب كشرط أساسى لتقبل الصورة ، وتحل مكان ذلك منطقاً يتجاوز الحدود القائمة بين الأشياء ويصل منطقة «الخارق» «واللامعقول» . وإذا كان فى الصورة الأولى «نفسى مرجل» من العلاقات الفيزيائية ما يسمح باعتبارها غلوا يشتق من مفهوم الحركة والجيشان ليصل إلى حدود قصوى له فيجعل النفس مرجلا ويظل بذلك يتحرك ضمن أطر الصورة التراثية ، فإن مثل هذا التعليل صعب فى حالة الصورة الثانية «قلبى شراع» التى تنتمى إلى عالم الصورة الرومانسية أكثر مما تنتمى إلى عالم الصور النيوكلاسيكية . أما الصورة المركبة كلها «نفسى مرجل وقلبى شراع» ودعوة ابنة اليم للمسير فى الدمع ، فإنها تخرج خروجا واضحا عن أطر الصورة التراثية السائدة . بيد أن هذا الخروج يصل ذروته فى سلسلة الصور التالية : صورة البرق ـ الطرف والريح العنس ، والإنسان يطوى البلاد طيا يدخله فى عالم الخارق اللا إنسانى ، والسحرى اللامنطقى . ومثل هذه الصور لاتحدث إلا فى المقاطع المجسدة للتجربة الفردية وفى لغة الأنا فى النص . أما الشرائح الأخرى المرتبطة بالعالم التاريخى ، فإن الصورة فيها تخضع إلى درجة كبيرة لمنطق الصورة الشعرية فى التراث . ولعل أبرز ما يجسد هذا الخضوع أن يكون صورة الأعمدة القرطبية :

مرمر تسبح النواظر فيه   ويطول المدى عليها فترسى

وسوار كـأنها فى استـواء ألفات الوزير فى عرض طرس
فترة الدهر قد كست سطريها ما اكتسى الهدب من فتور ونعس

إن معاينة الأعمدة القرطبية هنا فيزيائية صرف ، تلغى أى حس بالحركة النابعة من التداخل الباهر لآلاف الأعمدة والأقواس بلونيها المتموجين اللذين يخلقان بعداً روحيا عجيباً ، ولا ترى فى هذا الوجود سوى الانتصاب المجرد لحرف الألف . كما أن المعاينة تلغى حس الفضاء الرحب الذى كانت الصورة قد بدأت به « تسبح النواظر فيه ويطول المدى عليها » لتقلص ذلك كله إلى عرض طرس .

بل إن هذه البنية الصورية الجزئية ذاتها لتجسد انقسام القصيدة على نفسها ، فهى تبدأ بحس غامر بالفضاء والرحابة ، فضاء يسبح فيه البصر إلى أن يطول عليه المدى فيرسى ، وتكتمل بفضاء تملأه أعمدة كساها تفاوت الزمن فتور الهدب ونعاسه ، بما فى هذه الصورة من لا محدودية ونأى عن الجزئيات الفيزيائية . ووسط هذه الرحابة واللامحدودية الزمنية والإيحاء الذى يقترب من اللغة الرمزية ، تنتصب بحدة فيزيائية باهرة الفات الوزير بكل ما فيها من محدودية ومباشرة .

تتجلى هذه الطبيعة الثنائية للصورة فى وصف الحمراء أيضا ، إذ يتوزع هذا الوصف بين الصور التى تفيض بدلالات رمزية فعلية ، خالية من الجزئيات الفيزيائية الحادة ، وبين الصور النابعة من منطق محدودية الصورة فى الإنشاء التراثى . ويجتمع هذان الطرفان فى بنية واحدة فى الأبيات :

من لحمراء جللت بغبار الدهر كـالجرح بين بـرء ونـكس
كسنا البرق . لوعما الضوء لحظا لمحتها العيون من طول نكس
حصن غرناطة ودار بنى الأحمر من غـافـل ويقـظـان نـدس
جلل الثلج دونها رأس شيرى فبدا منه فى عصائب برس
سرمد شيبـه ولم أر شيبا قبله يرجى البقاء وينسى

إن بين الحمراء «**كالجرح بين برء ونكس**» وما يشحنها من طاقات احتمالية رمزية ، شفافة ، وبين الحمراء «**حصن غرناطة . والثلج / العصائب البرس**» فروقا جوهرية فى التصور الشعرى والحساسية الشعرية يصعب جداً أن تحدث إلا فى نمط من النصوص كهذا النمط تتوزعه أزمة داخلية حادة وينتمى إلى عالمين مختلفين . لكن أكثر الصور قدرة على كشف الطبيعة المتميزة للغة التجربة الفردية ، وصدورها عن منابع حميمة تتجاوز العلاقات الفيزيائية بين الأشياء لتصل إلى الأعماق حيث تنحل المتنافرات فى وحدة تفيد من الرؤيا المولدة والانفعال العميق ، صورة القلب فى يقظته الدائمة لكل ما يفوح بذكرى الوطن أو يرتبط به . فالقلب «مستطار» ، منطلق خارج حدود الجسد ، إذا رنت البواخر أول الليل ، وهو راهب متعبد فى حنايا الصدر ، فطن لحركة السفن باتجاه الوطن ، كأنما الجسد معبد للوطن تصلى له العروق ، وصوت البواخر ليس رنينا وجرسا فقط بل هو «عواء» فى استجابة القلب له ، لأنه تجسيد لنبض مأساة الانفصام عن الوطن والانشداد إليه فى اللحظة نفسها ،

وهكذا يحيل الشعور المتوقد الموجود الفيزيائى (الصوت) إلى شئ آخر تتحدد خصائصه وطبيعته بالتجربة العميقة التى تختفى وراء النص . وتلك هى فاعلية الخيال فى صورة من أبهى صورها .

ويقف نقيضاً لهذه الصورة،فى سياق العالم التاريخى،صورة مجلس السباع فى الحمراء،التى لا تصدر عن الرؤيا العميقة المولدة للنص ، بل عن قوة الإنشاء التراثى وطغيانه . ذلك أن الحمراء تبرز فى القصيدة تجسيداً لقوة الزمن التدميرية،لكن جزئياتها المكونة تزدهى بصور كهذه :

نقلوا الطرف فى نضارة آس من نقوش وفى عصارة ورس
وقـبـاب من لا زورد وتبر كالربى الشم بين ظل وشمس
وخـطوط تكـفلت للمعانى ولألـفـاظـها بـأزين لبس
مرمر قامت الأسود عليه كـلـة الظفر لينات المجس
تـنثر الماء فى الحياض جماناً يـتـنـزى على تـرائب مـلس

وهى صور ترصّد فى عزلة عن التجربة الأساسية . وتكتسب استقلالية نووية كانت بين أبرز الخصائص المكونة للإنشاء التراثى فى مراحل مختلفة من تكونه .

١٣

النص ورؤيا العالم

تمثل القصيدة،كما حللتها فى الفقرات السابقة،توترا عميقا بين مكونات فكرية وتجريبية وانفعالية لا تتنامى ضمن شبكة من العلاقات المتناغمة المتناسقة،بل تتحرك باتجاهات متنازعة مفتقرة إلى مركز رؤيوى تفيض منه وإلى انفعال طاغ تتشكل فى انسرابه . وبهذه الصفة فإن القصيدة لا مبنية (unstructured) . وحين نطلق وصفا كهذا على نص فإننا نسمه ، على الأقل فى إطار النقد الحديث منذ كولردج حتى الآن ، بغياب الفاعلية المنظمة والوحدة الداخلية وفى النهاية الحياة .

لكننى أود الآن أن أقترح تصوراً للنص لا يبقى معه للصفات التى ذكرت قبل قليل من دلالة تقويمية . بل تتحول إلى مصدر لدلالات وصفية تتعلق لا بالنص فقط بل بالشاعر ورؤيا العالم التى تشكل فى إطارها النص .

يبدو لى أن أزمة النص هى تجسيد عميق لأزمة التصور النيو ـ كلاسيكى للوجود ولعلاقة الإنسان باللغة وبالتراث وبالعالم المعاصر ، وللعلاقة بين الشعر وبين المبدع والعالم .

ففيما يطمح التصور النيوكلاسيكى إلى تمثل النموذج التراثى واستخدامه فى معاينة العالم المعاصر فإنه فى الواقع يقع تحت سيطرة الإنشاء التراثى والرؤيا التراثية للعالم ويصدر عنها فى معاينته للوجود . وهكذا يحاول الشاعر النيوكلاسيكى أن يتجاوز المكونات الجزئية للتراث (العبارات ، الصور ، وبنية القصيدة ، أحيانا) لكنه لا يصل إلى تجاوز الرؤيا التراثية للعالم ذاتها . ومقارنة بسيطة بين نص

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شوق ونص البحترى المعارض تظهر ندرة العناصر الجزئية المأخوذة فعلا من النص التراثى ، فى الوقت الذى تستقى فيه رؤيا النص من التراث الشعرى .

لكن أزمة النص النيوكلاسيكى أعمق من ذلك وأكثر حدة ، إذ إنها تتجسد على مستوى آخر أبعد دلالة هو مستوى العلاقة بين الرؤيا التراثية أو الإنشاء التراثى وبين الذات الفردية وتجربتها . ذلك أن الذات الفردية تحاول أن تنبثق لتجسد تجربتها الخاصة المتميزة فى لغة خاصة متميزة وتعاين الوجود فى إطار معطيات تفاعلها الخاص معه . لكن غياب تصور جذرى للعلاقة بين الذات والعالم نابع من معاينة فكرية جديدة لدور الإنسان فى الوجود ، سرعان ما يكبت انبثاق الذات ويسلمها إلى الإنشاء التراثى والرؤيا التراثية . **وهكذا يتحول النص إلى تدفق للذاكرة الشعرية يقف جنبا إلى جنب مع فيض الذات الفردية ، وتصبح بنية القصيدة (إذا سمحنا لأنفسنا الآن بوصف القصيدة بأنها تمتلك بنية) موزعة ، متفرقة ، متوازية ، مفتوحة ، قابلة للانتشار باستمرار عن طريق الإضافات التراكمية فى غياب القوانين المنظمة للبنية التى تحكم النمو اللامنظم للنص وتفرض حركة داخلية منسقة خلاله .**

وفى غياب مثل هذه القوانين يفقد النص قدرته على صهر **مكوناته الجزئية فى رؤيا كلية للوجود .** ويستسلم بسهولة **للمكونات الطاغية فى الإنشاء التراثى والرؤيا التراثية** . كما أنه ، على صعيد آخر ، **يدفع انبثاقات الذات الفردية البرهية لتصب فى محيط شاسع من الإنشاء التراثى فى محاولة لعقلنتها وتخفيف وقعها واستلابها دلالاتها الفردية المتميزة . وبهذه العملية يضيع المكون الفردى** فى لجة **المكون التراثى ويجد لنفسه مكانا مقبولا من وجهة نظر الثقافة السائدة والتصور النيوكلاسيكى لعلاقة الإبداع** بها . ويمكن وصف هذه العملية بأنها بحث عن مشروعية ما للانفعال الفردى والرؤيا الفردية بإحالتها إلى سياق طاغ تشكله الرؤيا التراثية والإنشاء التراثى ، أو بإحالتها إلى إطار مرجعى متكون ضمن معطيات الرؤيا التراثية .

وهكذا تتجسد العلاقة بين الإنسان والتراث قلقة ، متوترة ، فهى ليست خضوعا مطلقا وإعادة إنتاج للتراث . كما أنها ليست إبداعا ، وهى ليست علاقة متكافئة منسجمة بين الإنسان والعالم ، لكنها فى الوقت نفسه ليست علاقة انفصام عن العالم . إنها أقرب إلى العلاقة المرضية : فالذات الفردية فيها تسمح لنفسها بالانفجار الانفعالى وتضخيم الاستجابة الإنسانية إلى درجة عالية :

نفسى مرجل وقلبى شراع بهما فى الدموع سيرى وأرسى

لكنها ـ فى الوقت نفسه ـ تركز على رصد العالم الخارجى ، ضمن منظور تراثى ، بحيث تسمح لهذا العالم وهذا المنظور بالطغيان على النص إلى درجة يلغى معها بروز الانفجار الانفعالى الفردى .

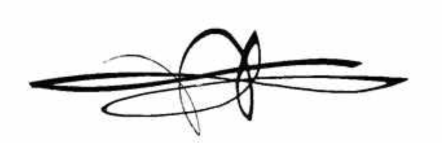
١٤

على صعيد أعمق قد تمثل هذه الأزمة أزمة ثقافية ، فكرية ، اجتماعية حادة، هى ، فيما يبدو ، أزمة طبقة معينة ضمن البنية الاجتماعية اكتسبت بحكم موقعها الاقتصادى والاجتماعى والثقافى قدرة أكبر على تأكيد ذاتها واستقلالها الفردى ، ورؤياها الخاصة . لكنها ماتزال تخضع للثقافة **والفكر السائدين، وتجد مشروعية تميزها الفردى فى** كونهما الإطار المرجعى **لهذا التميز . بيد أن هذا التصور النهائى الذى** أطرحه ، مبدئى **ويتطلب دراسة متقصية تتناول عددا كبيرا من النصوص .**

١٥

أشرت سابقا إلى أن الصورة الشعرية تمثل أحد المستويات التى يمكن أن تدرس أزمة النص عليها . لكن مثل هذه الدراسة ممكنة على صعيد الإيقاع ، والقاموس الشعرى ، والأنساق التركيبية التى تشكل نسيج النص . بيد أن دراسة كهذه تتطلب مجالا آخر يسمح بالتقصى والتحليل التفصيلى وتجاوز ما فعلته الآن . وهو دراسة **البنية الدلالية** فى بعض خطوط تكونها الأساسية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الكويت
العربي
العدد رقم 16
1 مارس 1960

صلاح الدين الصفدي

• بدأ حياته باحتراف الرسم • لقبوه « أديب العصر »

بقلم
الدكتور احسان عباس



.. انه تعلم صناعة الرسم على القماش ، وكانت فنا راقيا في صفد ، فاتقنها ومهر فيها ..

موطن نشأته

■ كانت صفد التى ينسب اليهـا الصفدى مركز اقليم واسع الاطراف فى القرن الثامن ، ولها نائب من أكبر الأمراء المقدَّمين ، وتتبعها احدى عشرة ولاية ، منها الناصرة ، وطبرية ، وعثليث ، وعكا ، وصور والبعته ، وجنين ، واللجون . وكانت تتميز بقلعتها الحصينة التى كان لها ايضا نائب مستقل عن نائب البلد نفسه ، كما تتميز بكثرة بساتينها وجمال مناظرها الطبيعية ، وكان الغالب على أهلها مذهب الشافعى ، وفيها بعض الحنفية ، ولذلك كانت الدولة تُعيّن لها قاضيين . وكانت دواوين الحكومة فيها صورة أخرى مما هى عليه فى القاهرة ودمشق، وقد نشطت فيها الحياة الصناعية وازدهرت الحياة العلمية وكثرت فيهـا حلقات التدريس وتخرج فيها كثير من المثقفين المشهورين بنسبتهم الى صفد .

رسام يتجه الى الأدب

فى صفد ولد خليل بن ايبك بن عبد الله عام ٦٩٦هـ = ١٢٩٦م ، ولا ندرى شيئا عن أبيه وأهله ، وقد كتب خليل ــ فيما بعد ــ ترجمته الذاتية فى كراستين ذكـر فيهما أحواله وشئونه العامة وتقلُّبَ الأيام به ، ولو قد وصلتنا هذه الترجمة لألقتْ ضوءا على أدوار حياته وبخاصة على نشأته فى بلده . ان كل ما نعلمه عنه فى ذلك الحين انه تعلم صناعة الرسم على القماش ، وكانت فنا راقيا فى صفد ، فأتقنها ومهر فيها ، وكان أبوه يرجو أن يتوفر ابنه على تلك الصنعةِ ويمضى فيها ، ويكتفى من العلم بمقدار ما تهيئه له بيئة بلده اذ شـدا شيئا من النحو والفقه والتفسير على علمائها ، وكان والده كان يشفق عليه من الاغتراب ويؤثر بقاءه الى جانبه ولذلك بلغ خليل سن العشرين دون أن تتاح له الرحلة فى طلب العلم ، الا أن طموحه الى التزود من الثقافة كان يجعل ((صفد)) ضيقة الحدود والامكانات فى نظره .

رحلته فى طلب العلم

ولم يكد الصفدى يحس بأنه أصبح حرا فى اختياره حتى غادر بلده ، وذهب يجوب بلدان الشام ومصر طلبا للقاء الرجال . وكان عصره هو عصر ابن تَيْمِيَّة ، والذهبى، وابى حيان الجيانى ، والتقىّ السُبكى ، وابن نباتة ، والصفى الحلى ، والشهاب محمود ، وابن سيد الناس ، فطلب العلم والأدب على هؤلاء وأفاد من لقاء عشرات غيرهم .

وانا لنراه فى دمشق وهو ابن اثنتين وعشرين سنة يسأل ابن تيمية فى شىء من شئون التفسير ، ويحاوره محاورة الطالب المطلع . ويلتقى هناك بالشهاب محمود ، أحدِ المعمَّرين فى ديوان الانشاء، فيقرأ عليه مؤلفاته الأدبية وكتبا أخرى فى الأدب .



ويدرس التاريخ على الحافظ الذهبى . ومنذ البدء تحدد ميله فاتجه الى الأدب والتاريخ ، وكان أثر أستاذيه هذين أقوى فى نفسه من أثر ابن تيمية.

عودة الى صفد

وبلغت به رحلته فى طلب العلم مدينة حلب ثم عاد يجدد عهده بمسقط رأسه ، فاقام فى صفد بين عامى ٧٢٤ ـ ٧٢٦ هـ ، وربما عاد اليها موظفا فى ديوانها . وأقبل فى تلك الفترة على مجالس العلم ، وحضر دروس أساتذة كان يعرفهم من قبل مثل على بن الصياد ، والنجم الصفدى . وتعرّف الى شيخ غريب الأطوار هناك يدعى شيخ حطين ، وهوصوفى ذكى يتكلم فى كل فن دون معرفة . وتناول منه كتابا فى الفراسة مزج فيه كلام الشافعى وابن عربى وأفلاطون وأرسطو . وعرض شيخ حطين أشعاره على الصفدى فنقحها له وأصلحها .

بين القصرين ... بالقاهرة

وكانت القاهرة ما تزال مطمح أنظاره ، وطلب العلم ما يزال يجتذبه الى الرحلة ، فسافر الى القاهرة ونزل فى المدرسة الظاهرية بين القصرين ، عند الشيخ فتح الدين ابن سيد الناس . واقام فى صحبته ما يقرب من سنتين (٧٢٧ ـ ٧٢٨) وسمع منه كتبه وقصائده النبوية ومَرْوياته من الشعر . ودرس عليه حديث البخارى وفى أثناء ذلك كان يتردد الى مجلس النحوى المفسر الكبير أبى حيان الجيّانى .

ولندع الصفدى يحدثنا بلسانه عما قراه على ذلك الأستاذ . قال « وقرأت عليه الأشعار الستة ، وكان يحفظها ، والمقامات الحريرية ، وحضرها جماعة من أفاضل الديار المصرية وسمعوها بقراءتى عليه .... وقال لى : لم أر بعد ابن دقيق العيد أفصح من قراءتك . ولما وصلتُ الى المقامة التى أورد الحريرى فيها الأحاجىّ قال : ما أعرف مفهوم الأحجية المصطلح عليهابين أهل الأدب ، فاخذت فى ايضاح ذلك وضرب الأمثلة له فقال لى : لا تتْعب معى ، فانى تعبت مع نفسى فى معرفة ذلك كثيرا ولا أفاد ولا ظهر لى . وهذا غاية فى الانصاف منه والعدالة لاعترافه لى فى مثل ذلك الجمع ، وهم يسمعون كلامه ، بمثل ذلك . وقرأت عليه سَقْطَ الزّند لأبى العلاء المعرى وبعض ديوان الحماسة لأبى تمام الطائى ، ومقصورة ابن دريد (قرأها عليه كلها فى مجلس واحد) . وسمعت من لفظه كتاب الفصيح لثعلب وكان يحفظه ، وسمعت من لفظه كتاب تلخيص العبارات بلطيف الاشارات فى القراءات السبع لابن بليمة ، وسمعت من لفظه خطبة كتاب ارتشاف الضرب من لسان العرب ، وانتقيت ديوانه وكتبه وسمعتها منه وسمعت من لفظه ما اخترته من كتابه مجانى الهصر (وهو كتاب فى التراجم) .

ويجب أن نذكر أستاذا ثالثا كان له أثر بالغ فيما عرفه الصفدى من ثقافة منطقية وفلكية وهندسية ، ذلك هو ابن الاكفانى الحكيم الرياضى البارع فى الهيئة والهندسة والحساب ، وقد قرأ عليهالصفدى مؤلفاته وقطعة من كتاب أقليدس ، قال : « فكان يَحُلُّ لى ما أقرأه عليه بلا كلفة ، كانما هو ممثّل بين عينيه : فاذا ابتدأت فى الشكل شرع هو فيسرد باقى الكلام سردا ، وآخذ الميل ، ووضع الشكل وحروفه فى الرمل على التخت .. » ولا يحتمل المقام سرد ما درسه الصفدى على هذا الأستاذ غير أنه على الجملة كان من أشد الأساتذة أثرا فى توجيهه ، وقد زوده بكثير من المعلومات عن احوال الناس وتراجمهم وعن أمور الجهات الشرقية وتاريخ التتار .

وهكذا كانت اقامته فى القاهرة غزيرة الفائدة طيبة الثمرات ، تعرف فيها الى كثير من العلماء والمثقفين ، واطلع فيها على كثير من الأحوال والعادات ، وامتدت بينه وبين الأساتذة والزملاء أسباب من الصداقة جعلته دائما يحن الى عهوده هنالك . ولما عاد الى الشام كان من همه أن يلقى اكبر شاعرين فى عصره ، أعنى ابن نباتة والصفىّ الحِلّىّ ، ليروى أشعارهما ، فالتقى بالأول فى دمشق (٧٢٩ هـ) ، وكان يجالسه عند الحائط الشمالى من الجامع الأموى ، ويستمع الى شعره ، والتقى بالثانى شمالى حلب ، وكان الصفى تاجرا يتنقل بين الشام ومصر وماردين ويمدح الملوك والأعيان فى تنقلاته ، فأخذ عنه ديوانه .

كاتب الدرج وكاتب السرّ

اعلق الصفدى نفسه بحبال الوظيفة ، وكان خير مجال لمواهبه هو ديوان الانشاء ، فتقلب فى مناصب هذا الديوان من ادناها الى أعلاها ، ونقلته الوظيفة من مكان الى آخر . ولكن من الصعب أن نرسم لتنقلاته خطا واضحا حسب التدرج الزمنى ، غير

أنه ـ فيما يبدو ـ بدأ حياة الوظيفة فى صفد ، فعين فيها كاتبا للدرج ـ وكتابة الدرج وظيفة صغيرة على صاحبها أن يكتب ما يوقع به كاتب الانشاء المسمى حينئذ « كاتب السر » أو مساعدوه الذين يسمون « كتاب الدست » . ويسمى كاتب الدرج بهذا الاسم لأنه يستعمل فى كتابته دروجا من الورق موصولة ببعضها (وتبلغ عشرين وصلا). ثم نقل الى مثل وظيفته هذه بالقاهرة (٧٣٢ ـ ٧٣٧ هـ) فعاد الى أصدقائه وأساتذته ، واستمر فى التقييد وطلب العلم الى جانب اشتغاله فى وظيفته . ومن مصر نقل كاتبا للسر الى رحبة مالك ابن طوق ـ وهى مدينة واقعة على الطريق بين دمشق وحلب ـ فاستشعر فيها الوحشة لفراق أصدقائه حين بعدت عليه أخبارهم ، ولم يطمئن فيها جانبه ، فكره تلك المدينة لشدة بردها وحرها ، وهجاها فى عدة مقطوعات منها قوله :

عدمت بالرحبة اكتسابى
فلا قريض" ولا فراضة

وكل طرفى بها وفكرى
فلا رياض" ولا رياضة

وهو يقول فى رسالة كتبها الى ابن نباتة من الرحبة « وأما سؤال مولانا عما استجده المملوك من صاحب وخدين ، وأهل رفاء وبنين ، فوالله ما رأيت فى الرحبة الى الآن قرينة الا من السجع ، ولا جارية الا من الدمع » .

ولذلك كان الصفدى يفضل أن يكون كاتبا للدست بدمشق على أن يكون رئيسا لديوان الانشاء بالرحبة ، فلما خلت احدى وظائف الديوان بدمشق عام ٧٣٩ نقل اليها الصفدى فأقام فيها مدة ، لينقل بعدها رئيسا للديوان بحلب ، ثم ليعود الى دمشق مفضلا الاستقرار فيها ، لا يبعده الا تجوال يسير فى بعض البلاد الشامية . غير أنه استدعى مرة أخرى الى مصر فى الأيام الصالحية (٧٥٣ ـ ٧٥٤ هـ) ورُتّب فى جملة كُتّاب الانشاء، ثم عاد من بعد الى دمشق كاتبا للدست ووكيلا لبيت المال معا ،واستقر فى هذه الوظيفة الى آخر حياته ، وكانت آفاقه قد رحبت ، وصيته قد علا ، وأصبح يشار اليه باسم « أديب العصر » . وكان يراوح بين العمل فى الوظيفة والتدريس عند الحائط الشمالى بالجامع الأموى فاحتشد الطلبة من حوله يقرءون عليه مؤلفاته ، وأخذ عنه بعض أساتذته الذين كان يأخذ عنهم من قبل ، وكان رجلا متواضعا بعلمه كريم الخلق سخى اليد يسر الطبع حسن المعاشرة جميل المودة ميالا الى شىء من الدعابة . وقد ظل حتى آخر أيامه صحيح البدن الا ثقلاً نزل بسمعه ، وتوفى فى الطاعون الذى اجتاح ديار الشام عام ٧٦٤ ليلة الأحد العاشر من شهر شوال (١٣٦٣/٧/٢٤ م) .

طريقته فى نثره وشعره

لا يتسع المقام لدراسة مستوفاة مؤيدة بالأمثلة فى نثر الصفدى وشعره ، وحسبى فى هذا المقام أن أقول أنه كان فى النثر معجبا بأسلوب القاضى الفاضل وطريقته فى الاستعارة ، وانه تأثر ذلك فى رسائله الاخوانية وتوقيعاته . أما فى الشعر : فقد كانت الفنون الشعرية الغالبة على عصره ـ الى جانب القصيدة ـ هى المواليا والبليق والدوبيت والموشحة وكانت أهم الموضوعات التى تستأثر باهتمام الشاعر ـ ما عدا الهجاء والرثاء والمدح ـ هى المدائح النبوية ونظم العلوم والمواجد الصوفية ، وكان التفنن فى الشعر يتمثل فى قدرة الشاعر على الألغاز والتورية والاقتباس وشتى عناصر التلاعب اللفظى وقد تتخذ الصفدى مثالا بارزا لكل هذه النواحى ،ونضيف الى ذلك أن القصيدة تضاءل شأنها نسبيا لديه بعد اذ بلغت درجة الطول الممل على يد أستاذيه ابن نباتة والحلى . فأصبح نظام البيتين أو المقطوعة أكثر شىء استئثاراً بهمه لأنه يستطيع أن يستغل النكت البديعة ويتصرف بها كيفما شاء ويظهر براعته فى بناء البيتين على معنى مستطرف وهذا الشكل الشعرى لا يحقق فى الموضوع الكبير اشباعا ولذلك كان الصفدى ينشىء حول الموضوع الواحد عشرات المقطوعات ، حتى الرثاء أصبح معرضا للتلاعب اللفظى فى بيتين بيتين . وليس معنى هذا أنه ليس للصفدى مطولات من القصيد ، الا أن المقطعات تنم عن تجويده وعن غاياته الفنية أكثر مما تنم عنها المطولات . وقد كان الشعر فى يد الصفدى معرضا لكل ما يمكن أن يخطر على البال فهو يوجه الأسئلة فى الفقه والنحو نظما ، وهو يبنى شعره على مماحكة شاعر سابق أو على توليد معنى أو تحويره وقد يبنى القصيدة الطويلة على أنظار مقتبسة من شاعر آخر . والحق أن الصفدى فى

هذا المذهب ضحية لاتجاه عصره . وقد اتهمه ابن نباتة بانه يسرق معانيه وصنف فى توضيح ذلك كتابا سماه « خبز الشعير المأكول المذموم » ، ومن الطريف أن نجد الصفدى يلصق مثل هـذه التهمة بمعاصره ابن الوردى ، ولو أنصف هؤلاء الشعراء أنفسهم لقالوا أنهم كانوا يعيشون فى فلك فنى ضيق ويتداولون المعانـى بالتحوير والتغيير ويكثرون من المعارضة والمحاكاة ويجترون تجارب من سبقهـم .

خمسمائة مجلد

واذا كان الصفدى لا يرتفع اليوم فى انظارنا بشعره فانه ينال كل تقدير واعجاب بجهوده فى ميدان التأليف ، وقد رزق الصفدى جودة فى الخط وصبرا عـلى التقييد والنقل وضبطـا للرواية واضطلاعا لا يعرف اليأس بالمشروعات الكبيرة ، واسعفته حاله ـ ولعله كان على شىء من الثراء على اقتناء الكتب المحققة بخطوط أصحابها حتى كان يحصل احيانا على المسودات الأولى لبعض من تقدم عصره من المؤلفين ، وكان الناس فى عصره مشغوفين بكتابة التراجم حتى لتتركنا الدهشة حين نتذكر مؤلفات أستاذه الذهبى فى التاريخ والتراجم والطبقات أو حين نذكر أن صديقـه ابن فضل الله العمرى صنف مسالك الأبصار ، وكتب النويرى نهاية الأرب أو نتذكر مقدار ما ألفه أستاذه أبو حيان ، أو نرصد ما صدر فى ذلك العصر ـ القرن الثامن ـ من معجمات بأسماء الرجال المعاصرين والسالفين . وقد كان الصفدى من أولئك المكثرين الذين كتبوا وصنفوا فبلغت مصنفاته ما يقارب خمسمائة مجلد ، هذا عـدا التوقيعات والرسائل الانشائية التى كتبها وهى تبلغ ضعفى ذلك . وتقع مصنفاته وتآليفه فى قسمين كبيرين : قسم مخصص للتراجم وقسم للأدب . أما المخصص للتراجم فان الأساس فيه هو كتابه « الوافى بالوفيات » فى ثلاثين مجلدة على حروف المعجم وقد طبع منه حتى الآن اربعة أجزاء حوت ١٩٥٤ ترجمة ولعله ليس لدينا معجم يفوقه اتساعا ويحوى تراجم الاشخاص من كل الطبقات حتـى عصر الصفدى . وقد اعتمد فيه على مصادر كثيرة، واعتمد فى تراجم معاصريه على الروايات المسموعة وعلى المعرفة والمشاهدة وكان يطلب الى بعضهم أن يمدوه بمعلومـات عنهم ليسجلهـا فى كتابه . ثـم تفـرغ عـن هـذا الأصل الكبير كتابـه فى تراجـم المعـاصرين وهـو « اعـوان النصر واعيان العصر » ومن السهل أن نفترض أيضا انه استخرج من تاريخه الكبير كتابه فى تراجم مائة مليح وكتابه المسمى « نكت الهميان فى نكت العميان » وكتابه « الشعور بالعور » وقد أصبح « الوافى » معتمدا هاما لكل من كتب فى الطبقات والرجال بعد الصفدى فاقتبس منه ابن حجر فى الدرر الكامنة وابن تغرى بردى فى النجوم الزاهـــرة وغيرهما .

وأما القسم المخصص للادب فانه يشمل كتبـا كثيرة تتناول بعض الموضوعات الصغيرة مثل « جر الذيل فى وصف الخيل » ، «وكشف الحال فى وصف الخال » ، « والحان السواجع » ، « وشرح لامية العجم » ، « ونصرة الثائر على المثل السائر » ، ومنها ما يتناول موضوعات بديعية مثل « التنبيه على التشبيه » ، « توضيح الترشيح » ، « وجنان الجناس» «وفض الختام عن التورية والاستخدام». وهذه الكتب مليئة بالفوائد كثيرة الاستطراد محشوة بالنقول من كتب كانت متيسرة لديه ، ومن شاء أن يتصور الحياة الأدبية والفكرية فى عصر الصفدى فلا غنى له عن النظر فيها .

ويجمع كتابه « التذكرة الصفدية » بين هذين الاتجاهين ففيه معرض كبير لما اختاره الصفدى من شعر ورسائل وكتب ، ولم ينشر من هذا الكتاب الا الجزء المتعلق بأمراء دمشق .

وعلى الجملة فقد بقى من كتب الصفدى قدر صالح ، وعدَّ له الاستاذ بروكلمان أربعين كتابا موزعة فى مكتبات العالم ، وربما كشفت الايام عن بعضها الآخر . ويتبين من اتجاهيه هذين فى التأليف انه كان أيضا منقادا لروح عصره بكل ما فيه من فضائل ونقائص . ولكن كتاب « الوافى » وحده حقيق بأن يكفل للصفدى مكانة غالية فى تاريخنا الادبى .

احسان عباس
جامعة الخرطوم

مصر
المجلة
العدد رقم 42
1 يونيو 1960

صلة الشعر بالفنون

بين أرسطو والعرب

بقلم الدكتور محمد غنيمي هلال

من أخطر النظريات فى النقد الأدبى نظرية المحاكاة كما شرحها « أرسطو » فى كتابه « فن الشعر » . وقد أثّرت تأثيراً عميقاً فى النقد العالمى منذ عصر « أرسطو » حتى اليوم ، وبخاصة فى الأدب الموضوعى : أدب المسرحيات والقصص . وطالما اختلف نقاد العالم فى شرحها وتأويلها وتحديد مداها . لكنهم لم يختلفوا قط فى أهميتها وعظم أثرها فى إنتاج الأدب الموضوعى وتوجيهه الفنى .

ويبدو — لأول وهلة — أن هذه النظرية الخطيرة لم تترك أثراً ما فى النقد العربى القديم . والحق أنها لم تُفْهَم فى ذلك النقد حق الفهم . ولم تُدْرَك على أنها نظرية تربط الأدب بالحياة ، فى التصوير الفنى وأداء رسالة الأدب الإنسانية ووحدته العضوية ، وتوفير وسائل الإقناع والتبرير التى بدونها لا ينضج العمل الفنى ولا يؤدى وظيفته الفنية والاجتماعية . وذلك أنا نجد المحاكاة لدى من ترجموا أرسطو إلى العربية بمعنى التشبيه ، أو الاستعارة[1] ، أو الكلام المخيَّل أى الذى ينفعل به المرء انفعالا نفسانيًّا غير فكرى ، وإن كان متيقن الكذب[2] . وعناصر المحاكاة بهذا المعنى هى التشبيه والوزن واللحن ، وهى التى بها يكتسب الشعر صفاته الانفعالية .

وبديهىٌّ أن التشبيه ، فى كلامهم هذا ، يشمل الاستعارة والكناية ، أى ما يدل على الشىء أو على وصفه دلالة غير صريحة أو غير وضعية .

يقول « ابن رشد » فى عرضه وشرحه لكتاب « أرسطوطاليس » فى الشعر : « والمحاكاة فى الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفقة ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه . وهذه قد يوجد كل واحد منها مفرداً عن صاحبه ، مثل وجود النغم فى المزامير والوزن فى الرقص ، والمحاكاة فى اللفظ ، أعنى الأقاويل المخيلة غير الموزونة . وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها ، مثلما يوجد عندنا فى النوع الذى يسمى الموشحات والأزجال ، وهى الأشعار التى استنبطها فى هذا اللسان (العربى) أهل هذه الجزيرة (الأندلس) » (١) .

وواضح أنَّا متى فهمنا أن المحاكاة قد توافرت فى الموشحات والأزجال ، فإنا بذلك نكون قد شوَّهنا نظرية المحاكاة كما دعا إليها أرسطو ، وقوَّضناها من أساسها .

كما نجد أثارات أخرى لنظرية المحاكاة فى

(١) راجع الصفحات الأولى من ترجمة متى بن يونس لكتاب أرسطاليس فى الشعراء ، وكذلك الفصل التاسع منه .

(٢) راجع أول الفصل التاسع من كتاب الشفاء لابن سينا فى الشعر مطلقاً ، وأصناف الصيغ الشعرية ، والأشعار اليونانية .

(١) أبو الوليد بن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، : الدكتور عبد الرحمن بدوى : « أرسطوطاليس : فن الشعر » ، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد ، القاهرة ١٩٥٣ ص ٢٠٣ ، وانظر كذلك المرجع نفسه صفحات ١٩٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٣ ، ٢١٥ — ٢١٦ ، ٢٢٢ — ٢٢٣ و ٢٤٨ .

مثل قول « أبى سليمان المنطقى » فيما يحكيه أبو حيان التوحيدى :

« وقد علمنا أن الصناعة (الفنية) تحكى الطبيعة ، وتروم اللحاق بها والقرب منها ، على سقوطها دونها . . . وهذا رأى صحيح وقول مشروح . وإنما حكتها ، وتبعت رسمها ، وقصت أثرها ، لانحطاط رتبتها عنها (١) » .

ويدل مثل هذا القول على إدراك الصلة العامة بين الصناعة الفنية والطبيعة ، وأن الطبيعة بمثابة نموذج أتم يحاول الفن أن يحاكيه . ولكن هذا الإدراك لم يرتبط لدى القائل بنظرية ذات قيمة فى الفن أو الشعر . وتدل العبارة السابقة كذلك على أن هذا الرأى المشروح منقول مأثور عن الأقدمين عن غير تعمق فى الفهم والإدراك .

ولا نقصد هنا إلى عرض مثل هذه الأثارات المتفرقة التى لم تغن شيئاً فى نظرية المحاكاة ، ولم تُفد النقد العربى فائدة تذكر ، وإنما نريد بخاصة أن نكشف عن فكرة من الأفكار أدلى بها أرسطو حين شرح نظرية المحاكاة ، وقد انتقلت هذه الفكرة إلى النقد العربى القديم ، فتركت فيه أنواعاً من التأثر ، تبعاً لتأويلاتها المختلفة لدى كثير من نقاد العرب ، وكان بعض هذه التأويلات عماد اتجاهات قيمة فى النقد العربى القديم . وهذه الفكرة الأرسطية هى الصلة بين الشعر وما سواه من الفنون .

وعند أرسطو أن المحاكاة أساس الفنون الجميلة جميعاً ، ومنها الشعر ، على الرغم من اختلاف هذه الفنون فى وسائل المحاكاة ومواضيعها وأساليبها . فالشعر مثل الفنون التصويرية والموسيقى والرقص فى محاكاة جوهر الأشياء فى الطبيعة . والفنون التصويرية تحاكى بالألوان والرسوم كثيراً من الأشياء التى تصورها ، والموسيقى تحاكى بالأصوات ذات الإيقاع والانسجام ، والرقص يحاكى بالإيقاع وحده (١) .

وقد قصد أرسطو بذلك معارضة أستاذه أفلاطون فى محاكاة الشعر للأشياء . ذلك أن أفلاطون يعدُّ محاكاة الفنون الجميلة للأشياء أقل جدوى من محاكاة الفلسفة والصناعة لها .

ويفسر أفلاطون كل الموجودات والمعـــارف بالمحاكاة ؛ فكل ما نرى ونعلم ليس سوى انعكاس لعالم المُثُل الخالصة أو الصور الكاملة فى العالم الآخر .

وفى الكتـــاب السابع من الجمهورية يذكر أفلاطون تشبيهه المشهور لمدى إدراكنا للأشيـــاء بسرداب فيه جماعة على مقعد ، وظهورهم لفتحة ضيقة منه ، وأمام الفتحة نار عالية اللهيب . فهم يرون على ضوئها مناظر أشباح تتحرك منعكسة أمامهم على الحائط . وهذا مبلغ إدراكنا لما نفكر أنه حقيقة الأشياء ، على حين ليس هو إلا خيالات ، كانعكاس الأشباح على جدار ذلك السرداب ، بالقياس إلى عالم الصور الثابتة الخالدة . وإذا كانت الموجودات كلها فى هذا العالم محاكاة لتلك الصور ، فإن الفيلسوف يحاول أن يدرك المُثُل الحقيقية بفكره أو بعاطفته . كما أن الصانع — كالنجار مثلا — يحاول أن يقرب من الكمال فى صنعه للمنضدة ، بتأمله فى صورتها المثالية ، على حين يحاول الشاعر وصف المنضدة ، أى وصف ظواهر الأشياء لا جوهرها ، فيما يرى أفلاطون . والشاعر من أجل ذلك أقلُّ مرتبة من الفيلسوف والصانع ؛ وهذا سبب — من الأسباب الكثيرة التى لا نريد أن نتعرض لها الآن — لنفى أفلاطون للشاعر من جمهوريته باسم إدراك الحقيقة ، وإدخاله إياه من الباب الآخر إذا تغنى بالفضيلة (٢) .

° ° °

---

(١) أبو حيان التوحيدى : « المقابسات » ، المقابسة التاسعة عشرة ، ص ١٦٣ من طبعة القاهرة ١٣٤٧ هـ — ١٩٢٩ م .

(١) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٤٧ — ١ ، س ١٥ — ٢٥ .

(٢) انظر جمهورية أفلاطون ، الكتاب السادس ، والسابع ، والعاشر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ربة الشعر الغنائي

وقد عارض أرسطو أستاذه أفلاطون فيما ذهب إليه من أمر الشعر . فبيَّن أرسطو أن الشعر — شأنه شأن الفنون الجميلة الأخرى — لا يحاكى ظواهر الأشياء ، لكنه يحاكى جوهرها ، حتى الرقص لا يعبر عن ظاهر الحركات بالإيقاعات ، لكنه يحاكى « الأخلاق والوجدانات والأفعال »(١) .

وتتراءى الفكرة السابقة فى الترجمات العربية لفن الشعر لأرسطو ، لكن من خلال التحريف لمعنى المحاكاة كما وضحناه فى صدر المقال ؛ فمثلا فى ترجمة متّى بن يونس ، يذكر أن الناس يُشبِّهون = يحاكون بألوان وأشكال كثيرة ، وقوم آخرون يشبِّهون بالأصوات وكذلك بالحركات . وواضح أن ذلك فى الرسم والموسيقا والرقص — كما يشبهون بالكلام الموزون — فى الشعر(٢)

وكذلك ابن رشد فى تلخيصه كتاب أرسطو ، يذكر أن القول الشعرى إما هجاء وإما مديح ، ثم يقول : « وكذلك الحال فى الصنائع المحاكية لصناعة الشعر التى هى الضرب بالعيدان ، والزمر ، والرقص — أعنى أنها معدة بالطبع لهذين الغرضين » . ثم يذكر بعد ذلك أن « الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضا بالألوان والأشكال [أى فى الفنون التصويرية] والأصوات [أى فى الموسيقا] » (١) .

ولم يرسخ من ذلك لدى أذهان نقاد العرب القدامى سوى عقد الصلة بين الشعر والفنون التصويرية ، إذ كانت صلة الشعر بالرقص أو الموسيقى بعيدة عن الاستقرار فى أذهانهم ، على حسب ما ألفوا فى بيئتهم . على أن الفنون التصويرية كانت تنصرف فى كلامهم للفنون النفعية ، لا الفنون الجميلة ، فكان يقصد بها النقش والتصوير فى مثل فن النجارة وفن النسج كما سنرى .

وقد تردد صدى هذه الفكرة لدى ثلاثة من نقاد العرب القدامى ، فهموها ثلاثة أنواع من الفهم تبعهم فيها من سواهم من هؤلاء النقاد . والنقاد الثلاثة الذين نقصدهم هنا هم : الجاحظ ، وقدامة ابن جعفر ، ثم عبد القاهر الجرجانى . وسنعرض لمدى إفادتهم من الفكرة على حسب هذا الترتيب الزمنى .

فأول من ردَّد صدى هذه الفكرة هو الجاحظ .

(١) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٤٧ أ ؛ ص ٢٤ — ٢٥ .

(٢) ترجمة متّى بن يونس ، فى المرجع السابق الذكر للدكتور عبد الرحمن بدوى ص ٨٥ — ٨٦ .

(١) المرجع السابق ص ٢٠١ ، ٢٠٣ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المتوفى عام ٢٥٥ هـ (٨٦٩ م) . وقد كان كتاب « فن الشعر » لأرسطو معروفاً فى عصر الجاحظ . إذ يذكر صاحب الفهرست أن الكنـــدى المتوفى – على الأرجح – عام ٢٥٢ هـ . قد اختصر كتاب « فن الشعر » الذى سماه : « أبوطيقا »[١] – وإن كان مختصر الكندى المشار إليه لم يصل إلينا . ويفهم من كلام الجاحظ أن « أرسطو » كان قد ترجم – فى عصر الجاحظ وقبيل عصره – ترجمات عديدة . إذ يذكر الجاحظ أن المترجمين لأرسطو لم يستطيعوا ترجمة ما ترجموه منه للعربية فى دقائقه ، ثم يذكر أسماء بعض هؤلاء المترجمـــين . يقول الجاحظ :

« إن الترجمان لا يؤدى أبدا ما قال الحكيم على خصائص معانيه ، وحقائق مذاهبه ، ودقائق اختصاراته ، وخفيات حدوده . ولا يقدر أن يوفيها حقها ويؤدى الأمانة فيها . . . فهل كان – رحمه الله تعالى – ابن البطريق وابن ناعمة وأبو قرة وابن فهر وابن وهيل وابن المقفع مثل أرسطاليس ؟(٢) » .

ويستفاد من كلام الجاحظ أن كتاب « فن الشعر » لأرسطو كان معروفاً له[٣] . وفى موضع آخر يعيب الجاحظ بعض مترجمى « أرسطو » من العرب ، فيقول :

« لعله (أى أرسطو) أن لو وجد هذا المترجم أن يقيمه على المصطبة »[٤] يعنى يشهر به .

وتقفنا أقوال الجاحظ هذه على أنه كان يتطَّلــع على ترجمة أدق لأرسطو ، لأنه كان يميز بين أنواع تلك الترجمات . ولعله كان يقرأ أرسطو فى ترجمة غير عربية .

ومن يدرى ؟ لعله كان يقرأ اليونانية مباشرة ، فلا تزال مصادر ثقافة هذا العبقرى مجال إعجاب وحيرة معاً لدى الباحثين المدققين .

على أن الجاحظ لم يحاول أن يأتى بنظرية كاملة تقوم مقام نظرية المحاكاة لأرسطو ، إنما أفاد منها فأحسن الإفادة فى وجهة فى النقد الأدبى لما خطرها ، فى شأن المفاضلة بين ما سماه نقاد العرب : اللفظ والمعنى ؛ فيورد الجاحظ أن « أبا عمرو الشيبانى » كان لا يحفل إلا بالمعنى . فمتى كان المعنى رائقاً حسناً ظل كذلك فى أية عبارة وضع فيها .

وينعى الجاحظ عليه أنه استحسن بيتين لمعناهما ، على حين ليست عليهما مسحة أدبية سوى الوزن . وهذان البيتان هما :

لا تحسبنَّ الموت موت البِلى
فإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موتٌ ولكن ذا
أفظع من ذاك لذلَّ السؤال

ويعلق الجاحظ على ذلك تعليقاً ساخراً كشأنه فى كثير من أحواله ، فيقول : « وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً ، ولولا أن أدخل فى الحكم بعض الفتك [= المجون] لزعمت أن ابنه لا يقول شعراً أبداً ! ! »(١) .

ورأى أبى عمرو الشيبانى – على هذه الصورة – مطابق لرأى السوفسطائى « بريزون » Bryzon فى أنه لاحسَن ولا أقبح فى اللغة . ففى أى الكلمات وضعت الفكرة فالمعنى سواء[٢] .

ولعل أبا عمرو الشيبانى أعجب بالبيتين لما اشتملا عليه من حكمة راقته ، فيكون بذلك ممثلا لطائفة من الأدباء ونقاد العربية ولعوا بالأمثال والحكم غير مبالين بالصياغة[٣] .

---

(١) ابن النديم : الفهرست ، نشرة فلوجيل ، ص ٢٥ . وواضح أن « أبوطيقا » تحريف لكلمة : بوتيكا : فن الشعر .

(٢) انظر الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : الحيوان ، بتحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هارون جـ ١ ص ٧٥ – ٧٦ .

(٣) المرجع نفسه ص ٧٤ .

(٤) المرجع نفسه جـ ٦ ص ١٩ – وانظر كذلك جـ ٦ ص ١١ و جـ ٢ ص ٥٠ .

(١) الجاحظ : الحيوان ، الطبعة السابقة الذكر ، جـ ٣ ص ١٣١ .

(٢) ورأى هذا السوفسطائى يورده أرسطو فى الخطابة ، الكتاب الثالث ، الفصل الثالث ، ويرد عليه .

(٣) من الطريف أن الجاحظ نفسه أورد البيتين نفسيهما بين طائفة من الأمثال والحكم المختارة فى كتابه : البيان والتبيين جـ ٢ ص ١٧١ ، تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون ، ولعله فى ذلك جارى أذواق تلك الطائفة من النقاد .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن الجاحظ ينكر رأى هؤلاء ، ويرى أن الأدب روحه الصياغة والتصوير ،لا مجرد التقرير .

يقول الجاحظ : « وذهب الشيخ[يقصد أبا عمرو الشيبانى] إلى استحسان المعنى . والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى ، والقروى والمدنى .وإنما الشأن فى إقامة الوزن ، وتخير اللفظ وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفى صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صياغة وضرب من النسج ، وجنس من التصوير (١) » .

فدعامة الجاحظ — فى رده على أبى عمرو وأمثاله — تقوم على توثيق الصلة بين الشعر والفنون التصويرية . فليس الشعر نظما للمعانى المجردة ، وإيراداً للأفكار سرداً وتقريرا ، لكن الشعر تصوير للمعانى وتجسيم للأفكار .

وقد تساق المعانى والحقائق على نحو تجريدى فى العلوم والنظريات المختلفة ، وقد يتردد بعضها على ألسنة العوام وغيرهم . ولكن لايستطيع تصويرها سوى من أوتوا موهبة خاصة ، هى موهبة الشعر . وبها وحدها تدخل هذه المعانى مجال الأدب . ويكون وتصويرها الفنى سبيلها إلى العقول والقلوب معا .

وفى الحق إن خاصة الأدب فى أجناسه المختلفة هى تصوير الأفكار ؛ ذلك أن المرء يستطيع أن يلخص فكرة القصيدة تجريدياً فى بضعة أسطر ، كما يستطيع أن يشرح فكرة المؤلف فى مسرحيته أو قصته فى بضع صفحات . ولكن ذلك التلخيص أو الشرح لا تحيا به الأفكار ، ولا تجد سبيلها إلى الإقناع . ففى صور الشعر ، كما فى شخصيات القصص والمسرحيات تتحرك الأفكار وتنمو ، وتنبض بالحياة التى تكفل لها التأثير والخلود .

فكلمة الجاحظ توحى إيحاء بما صرح به أرسطو من أن العمل الأدبى ، متى توافرت فيه وسائل الكمال من التصوير ، أدى وظيفته فى الإقناع الفنى

(١) الجاحظ : الحيوان ، جـ ٣ ص ١٣١ — ١٣٢ .

الذى يفوق الإقناع المنطقى أو يساويه . وهـذا هو ما نفرق به اليوم بين الفلاسفة الخلص والفلاسفة الأدباء . فأولئك تبقى أفكارهم تجريدية فى المناطق العليا لا تتاح لكثير من النـاس ، على حين تنزل أفكار هؤلاء إلى مستوى الناس . فتعيش فى صورها ، وتتحرك ، وتنبض بحياة جياشة لم تكن لتتيسر لها إلا فى ثوبها التصويرى . وطبعاً لم يقصد الجاحظ إلى كل هذه المعانى . ولكن جوهر فكرته يقوم على ما نسلم به من خاصة التصوير الجوهرية فى الأدب . وقد ساقها فى صورة ربط بين الشعر والفنون التصويرية .

ويفيد من الفكرة نفسها قدامة بن جعفر المتوفى عام ٣٣٧ هـ . ولكن على نحو آخر . لأنه يستفيد منها فى إنكار ضرورة الصدق للشاعر . فإذا كان جوهر الشعر هو التصوير . فإن المعانى مادة الشعر . والشعر فيها كالصورة . فلا ينبغى الحكم على الشعر بمادته ، أى بمعناه . وإنما نحكم عليه بصورته . كما لا يعيب النجار فى صنعه رداءة الخشب فى ذاته . فليس الشعر سوى صياغة جميلة . لا يطالَب الشاعر بسواها . فلو أن الشاعر أكبرَ من شأنِ حقير ، أو حقّر من شأن عظيم فى تصوير جميل ، لما نال ذلك منه ، بل لَعُدّ مقياس براعته .

ويستشهد قدامة بما رُوِيَ عن الأصمعى أنه سئل : من أشعر الناس ؟ فقال : « من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً ، أو إلى الكبير ، فيجعله بلفظه خسيساً(١) .

ولو رجع قدامة الأمر فى ذلك إلى إيمان الشاعر بما يقول . لقلنا إنه يعتدُّ بأصالة الشاعر ورجوعه إلى ذات نفسه ، وحرّيته فيما لو خالف الناس فعظّم ما يصغرون أو صغّر ما يعظمون . ولكن قدامة لم يعتدَّ بشىء من ذلك . فلا ضير — عنده — أن يكذب الشاعر نفسه ، فيصور غير ما يعتقد . ولا يعدُّ تناقض الشاعر مع

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ١٠١ .

نفسه نقيصة . ولذا ينبغى ألا ينكر على الشاعر — عند قدامة — أن يصف شيئاً وصفاً حسناً ، ثم يذمه بعد ذلك ذماً بيناً ، بل يدل ذلك عنده على اقتدار الشاعر وقوّته فى صناعته[١] ، إذ الأمر لا يعدو التصوير الحسن دون صلة ما بالصدق أو الأصالة .

ثم يسند إلى بعض القدماء — قدماء اليونان — القول بأن «أحسن الشعر أكذبه(٢)» ، وقد يسند بعض نقاد العرب هذا القول إلى أرسطو[٣] ، وهو ما لا أساس له من الصحة .

ولسنا فى حاجة إلى شرح خطأ قدامة فيما يذهب إليه . فإن من يعتدُّ بهم من نقاد العالم يرون جميعاً أن إيمان الشاعر بما يصور من أفكار أساسُ أصالته الفنية وصدقه ، وسبيل تقدم الشعر نفسه فنياً قبل أن يكون دعامة خلقية .

ولكن قدامة يدعم أفكاره تلك بأن الشعر تصوير وكفى ، ويتخذ من ذلك سنداً لآرائه عن طريق التأويل لربط الشعر بالفنون التصويرية كما فهم هو .

* * *

وخير من أفاد فى النقد العربى من عقد الصلة بين الشعر والفنون التصويرية هو عبد القاهر الجرجانى . وهو فى رأيه متفق مع الجاحظ فى جوهر فكرته السابقة ، لكنه يذهب إلى أبعد منه . فيحمل عبد القاهر على من وقفوا عند المعنى فى عمومه عند حكمهم على الشعر ، غير معتدِّين بالصياغة والنسج ؛ يقول عبد القاهر :

« واعلم أن الداء الدوى ، والذى أعيا أمره فى هذا الباب ، غلط من قدم الشعر بمعناه ، وأقل الاحتفال باللفظ ، وجعل لا يعطيه من المزية — إن هو أعطى — إلا ما فضل من المعنى ؛ يقول : ما فى اللفظ لولا المعنى ؟ وهل الكلام إلا بمعناه ؟ . . . فإن الأمر بالضد إذا جئنا إلى الحقائق ، وإلى ما عليه المحصلون ، لأنا لا نرى متقدماً فى علم البلاغة ، مبرزاً فى شأوها ، إلا وهو ينكر هذا الرأى [يقصد رأى القائلين بتقديم الشعر بمعناه] ويعيبه ، ويزرى على القائل به ، ويغض منه(١) » .

(١) المرجع السابق ص ١٥ — ١٦ .

(٢) المرجع نفسه ص ٣٧ .

(٣) نقد النثر المنسوب إلى قدامة ، ص ٩٠ .

ثم يعلل عبد القاهر لرأيه بأن سبيل الكلام « سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير والصوغ فيه ؛ كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار . فكما أن محالا — إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم ، وفى جودة العمل ورداءته — أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة ؛ كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه . وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن يكون فصه هذا أجود ، أو فصه أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى — إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه — ألا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام . واعلم أنك لست تنظر فى كتاب صنف فى شأن البلاغة ، وكلام جاء عن القدماء ، إلا وجدته يدل على فساد هذا المذهب ، ورأيتهم يتشددون فى إنكاره وعيبه والعيب به . وإذا نظرت إلى الجاحظ وجدته يبلغ فى ذلك كل مبلغ ، ويتشدد غاية التشدد ، وقد انتهى فى ذلك إلى أن جعل العلم بالمعانى مشتركا ، وسوى فيه بين الخاصة والعامة(٢) » .

ولا يقيم عبد القاهر كبير وزن للألفاظ فى ذاتها من حيث تلاؤم حروفها وخفّتها فى النطق ، ولا من حيث ترادفها على معنى[٣] . وإنما تظهر مزية الألفاظ عنده فى تأليف الكلام ، لأنها وسائل التصوير للمعنى المدلول عليه بالصياغة .

وقد أحكم عبد القاهر الربط بين « نظم » الألفاظ فى سياق صورة أدبية وبين صورة المعنى الذى كشفت عنه هذه الصورة ، فوضّح أن الألفاظ — فى سياقها فى الشعر وفى بليغ الكلام — هى وحدها وسيلتنا إلى الصورة الأدبية :

« فلا يتصور أن يعرف المرء للفظ موضعا من غير أن يعرف معناه ، ولا يتوخى فى الألفاظ ، من حيث هى ألفاظ ،

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ص ١٩٤ — ١٩٥

(٢) عبد القاهر : دلائل الإعجاز ص ١٩٦ — ١٩٧ .

(٣) المرجع السابق ص ٤٥ — ٤٦ ، ٢٠٠ — ٢٠١ ، وأسرار البلاغة ص ٣١٦ — ٣١٧ . وهنا يلتقى عبد القاهر مع أرسطو أيضاً فى أن الكلام ممثل فى الجمل لا فى الكلمات ، فالجملة هى وحدة اللغة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترتيبا ونظا ، وإنما يتوخى الترتيب فى المعانى ، فإذا تم ذلك تبعتها الألفاظ ، وقفت آثارها » .

« وإنك إذا فرغت من ترتيب المعانى فى نفسك ، لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا فى ترتيب الألفاظ ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعانى ، وتابعة لها ولاحقة بها . وإن العلم بمواقع المعانى فى النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها فى النطق »(١)

وإذن فالألفاظ فى الجمل هى وسيلتنا إلى التفكير ، ولا أهمية لها إلا فى موقعها من الكلام فى الصياغة وتأليف الكلام . وكمال الصياغة لا يظهر ، إذن ، إلا بأن يؤتى « المعنى من جهته ، ويختار له اللفظ الذى هو أخص به ، وأكشف عنه ، وأتم له ، وأحرى بأن يكسبه نبلا ، ويظهر فيه مزية (٢) » .

* * *

وعلى حين لا يعنى عبد القاهر بأمر المترادفات فى الألفاظ ، نراه ينص على أنه لا ترادف مطلقاً فى الجمل . وهنا يربط عبد القاهر أوثق رباط بين الصياغة من حيث هى صورة ومعناها : فكل تغيير فى الجمل بالتقديم أو التأخير أو الزيادة أو النقص يتبعه حتما تغيرٌ فى الصورة لتغير المعنى بهذا التصرف فى الصياغة .

وهنا ليست صياغة الأسلوب — عند عبد القاهر — مشابهة « للصياغة والتحبير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير » وكفى ؛ لكنها مع هذه المشابهة تمتاز بخاصة ؛ هى أنه يتصور أن يتشابه ديباجان فى النقش ، أو سواران فى الصنعة ، حتى لا تستطاع التفرقة بينهما . ولا يتصور ذلك فى الكلام : « لأنه لا سبيل إلى أن تجئ إلى معنى بيت من الشعر أو فصل من النثر ، فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصنعته بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه ، هو المفهوم من تلك ، لا يخالفه فى صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور . ولا يغرنك قول الناس : قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه ، فإنه تسامح منهم . والمراد أنه أدى الغرض . فأما أن يؤدى المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه فى كلام الأول ، حتى لا تعقل ههنا إلا ما عقلته هناك ، وحتى يكون حالها فى نفسك حال الصورتين المشتبهتين فى عينك ، كالسوارين والشنفين ، ففى

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ص ٤٤ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٥ .

غاية الإحالة ، وظن يفضى بصاحبه إلى جهالة عظيمة . . . وذلك أنه ليس كلامنا فيما يفهم من لفظتين مفردتين نحو : قعد وجلس ؛ ولكن فيما فهم من مجموع كلام ومجموع كلام آخر(١)» .

وهذا هو جوهر نظرية « النظم » عند عبد القاهر ، أى تصوير الكلام البليغ للمعانى ، شعراً كان أم نثراً . وكما أن النظم لا يظهر فى الكلمة إلا بحسب موقعها فى الجملة ، وبهذا الموقع تتأثر الصورة التى يهدف الأديب إلى رسمها ، كذلك الجملة لا يبين حسن نظمها إلا إذا ائتلفت بدورها مع جاراتها فيما تهدف إليه هذه الجُمل من معنى ليتألف من مجموع الجمل صورة أدبية قد أعمل فيها الفكر ، وصدرت عن روية وأناة .

وهنا يتجاوز عبد القاهر نقادَ العرب جميعاً فى إدراكه وحدة الصورة الأدبية المؤلفة من عدة جمل ، وإن لم يقف بعد ذلك على معنى العمل الأدبى كله بوصفه صورة ذات وحدة كبيرة .

وهذا إدراك خطير الأثر فى النقد العربى القديم علينا أن ننوه به .

وقد اهتدى إليه عبد القاهر عن طريق إدراك قيمة الجمل المتآزرة على رسم صورة تشفُّ عنها الألفاظ فى موقعها من تلك الجمل ، كما تشفُّ عنها الجمل فى ائتلافها المحكم ؛ بعضها مع بعض .

وعند عبد القاهر لا يكون الكلام جيداً — وإن حسنت ألفاظه وإن جادت كل جملة منه على حدة — إذا فقد ائتلاف الجُمل فى رسم صورة أدبية منتظمة فى دقائقها . لأنك ترى سبيله — إذا فقد هذا الائتلاف فى ضم بعضه إلى بعض — « سبيل من عمد إلى لآل فخرطها فى سلك ، لا يبغى أكثر من أن يمنعها التفرق ، وكمن نضد أشياء بعضها على بعض ، لا يريد فى نضده ذلك أن تجئ له فيه هيئة أو صورة ، بل ليس إلا أن تكون مجموعة فى رأى العين » .

ثم يمثل لمثل هذا الكلام الذى تحسن فيه الجُمل ولا يجود نظمه ، بقول الجاحظ : « جنبك الله الشبهة

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٠١ — ٢٠٢ .



بندتو كروتشه

« وعصمك من الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسباً ، وبين الصدق سبباً ، وحبب إليك التثبت ، وزين فى عينك الإنصاف » .

ثم يعقب عليه بأنه كلام لا مزية فى نظمه ، فلا فضيلة فيه سوى الصواب والسلامة من الزيغ واللحن . وإنما مدار الحسن هو « النظم » . ولا « نظم » فى الكلام « حتى ترى فى الأمر مصنعاً ، وحتى تجد إلى التخير سبيلا ، وحتى تكون قد استدركت صوابا (١) » .

ومن ثم يظهر أن « النظم » — وهو مدار الحسن عند عبد القاهر — متميز عن المعنى فى ذاته مجرّداً ، وعن اللفظ فى ذاته منفرداً ، لأنه صياغة الكلام فى جمل متآزرة على جلاء الصورة الأدبية .

وفى هذا يدلنا عبد القاهر على ما نفيده من دلالات جمالية من وراء تراكيب الألفاظ فى الجمل ، وتراكيب

(١) المرجع نفسه ص ٧٦ — ٧٧ .

الجمل بعضها مع بعض ؛ وهو ما يدخله عبد القاهر فى مفهوم علم النحو .

وقد توسّع عبد القاهر فيه ، فجعله يشمل الدلالات الجمالية لما نطلق عليه اليوم : «علم التراكيب» Syntaxe ، فلم يقصر عبد القاهر النحو على قواعد الإعراب ، كعهدنا بها . لكن أصبح النحو عنده — بمعنى علم التراكيب — واسع الدلالة ، فشمل وسائل الجمال فى الصياغة الشعرية .

ويلجأ عبد القاهر فى بيان ذلك إلى ربط الصور الشعرية مرة أخرى بالفنون التصويرية ، فيقول : « وإنما سبيل هذه المعانى [النحوية] سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش . فكما أنك ترى الرجل قد تهدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة ، والنقش فى ثوبه الذى نسج إلى ضرب من التخير والتدبر فى أنفس الأصباغ وفى مواقعها ومقاديرها ، وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها ، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ؛ كذلك حال الشاعر ، والشاعر فى توخيهما معانى النحو ووجوهه التى عرفت أنها محصول النظم (١) »

• • •

وفيما قدمنا ؛ يتضح أن عبـــد القاهر أدرك معنى الصورة الأدبية إدراكاً عاماً ، ووثّق الصلة بين الصياغة اللغوية وما تدل عليه من معنى ، وبيّن أن هذه الصياغة بمثابة صورة أدواتها : الألفاظ المتسقة فى الجمل ، والجمل المنتظمة للتعبير عن الصورة .

ولو وجدَتْ أفكار عبد القاهر الجرجانى هذه من ينمّيها فى النقد العربى القديم ، ويسير بها قُدماً ، لكان من المحتمل أن توجد لدينا — مُنذ ذلك العهد — مدرسة تشبه ما يُطلق عليه اليوم : المدرسة التعبيرية . إذ أن توثيق الصلة بين الصياغة اللغوية وما تصوره من معنى ، يستلزم توحيد المضمون والشكل فى التعبير الدال على الصورة .

والعملية الفنية لا يتصور فيها الفصل بين مضمون

(١) المرجع نفسه ص ٧٠ .

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الصورة والتعبير عنها بالشعر أو بالرسم أو النحت أو بالكلام عامة .

وهذا هو رأى المدرسة التعبيرية الحديثة ، وعلى رأسها « بندتّو كروتشيه » . ولا اعتداد لديه بالكلمات مفردة من حيث هى مادة التعبير ، ولا من حيث الجرْس والصوت منفصلين عن الصورة [1] .

ونكتفى هنا بالإشارة إلى هذا التشابه بين آراء عبد القاهر وهـــذه المدرسة التعبيرية . ذلك أننا لا نقصد هنا لسوى تتبُّع الصلة بين الشعر والفنون عند أرسطو ونقاد العرب .

وقد رأينا كيف فهم نقّاد العرب فكرة أرسطو أنواعاً من الفهم ، فأفاد منها الجاحظ فى بيان أن جوهر الأدب إنما هو فى الصياغة ، ونمّى هذه الفكرة عبد القاهر فى نظريته فى « النظم » . وقد اعتمد فيها على عقد الصلة بين الشعر والفنون ،وقد أساء قدامة بن جعفر فهم أصالة الفكرة نفسها ، فأفاد منها فى جحوده ضرورة الصدق والأصالة لدى الشاعر .

° ° °

وهذه التأويلات المختلفة لفكرة واحدة تكشف لنا عن حقائق هامة فى الدراسات المقارنة ، أن الأفكار كالبذور التى تُستنبَت فى بيئات متنوعة ، فتتنوع طعومها وألوانها ، تبعاً لما يطرأ عليها من أنواع التلقيح والغذاء فى بيئاتها الجديدة ، وقد تختلف الإفادة منها تبعاً لاستخدامها فى هذه البيئات ؛ وأن التأثر لا يمحو أصالة الناقد ، كما أنه لا يمحو أصالة الشاعر أو الكاتب . فالأفكار غذاء عقلى ، والعقول الناضجة تبحث عن غذائها أينما وجدته . وإنما تتفاوت هذه العقول فى مدى إفادتها من الغذاء أصيلا كان فى البيئة أو مجلوباً .

فمن المعلوم أن أرسطو كان قد عقد الصلة بين الشعر والفنون الجميلة توطئة لعرض نظرية المحاكاة التى لسنا بصدد شرحها هنا . وتلك النظرية تنطبق على الشعر الموضوعى ، شعر المسرحيات والملاحم . وقد صارت بعد ذلك من دواعى نهضة الأدب الموضوعى من مسرحيات وقصص أصبحت تكتب فى العصر الحديث نثراً لا شعراً فى غالبيتها العظمى .

ولم تنهض نظرية المحاكاة بالشعر الغنائى . وهذا الشعر الغنائى هو ما تحدّث عنه نقّاد العرب الذين رأينا مدى استثمارهم للصلة بين الشعر والفنون ؛ وكان أكثرهم إفادةً منه هو عبد القاهر الجرجانى فى فهمه قيمة الصياغة والصورة الأدبية .

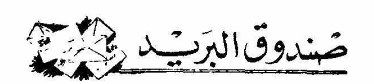
وقد نهض الشعر الغنائى منذ الرومانتيكيين فى أوروبا ، وكانت الصورة مدار الإجادة فيه لدى الشعراء والنقاد . وكثيراً ما عقد نقّاد المذاهب الشعرية – منذ الرومانتيكيين والبرناسيين والرمزيين – صلات مختلفة بين الشعر والفنون الجميلة التشكيلية من رسم ونحت وموسيقى .

وقد أفادوا فى ذلك أنواعاً من الإفادة نهضت بالشعر الغنائى . ولقد فهموا الصورة فى ضوء وحدة العمل الشعرى ؛ وكان تراسل الفنون كتراسل الحواس ، أقوى دعامات نظرياتهم التى أصبحت ميراثا عامًّا للآداب الناهضة كلها ، ومنها أدبنا الحديث .

(١) انظر :
Benedetto Croce: L'Esthétique comme science de l'Expression et Linguistique Générale Paris, 1904. P. 9 - 11, 93 - 94.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لبنان
الآداب
العدد رقم 11
1 نوفمبر 1959



بين الواقع والامكان

رد على ماجاء في عدد ايلول ١٩٥٩ بهذا العنوان للسيده ملك عبد العزيز .

✶

لست انكر ، ولا اريد ان انكر ، وقفة المرحوم جواد حسني ، وحده، خلف ربوة من الربوات يطلق الرصاص على الاعداء متحمسا مخيرا بين امرين احلاهما مر، وهو يعلم ماينتظره من مصير . ولا اتشكك لحظة في اعمال الفداء التي قام بها جول جمال وزميله المصري ، وقد استطيع ان اسرد بعض الاسماء من ابطالنا وابطال شعوب اخرى غيرنا وقفوا مواقف خالدة في الاستماتة دون اوطانهم ومبادئهم ، هذا مع ايماني بفرق رقيق بين الاعمال الفدائية الارادية وبين ماقام به جواد رحمه الله.

فاذا حدث فعلا ان شخصا وقف ضد جيش جرار ، وهذه كلمة تحمل معنى المغالاة المغرقة ، كان تصويري له بهذا المعنى الحرفي ، في الفن ، امرا مضحكا يحتاج لتخفيفه شيئا من المعجزة او الكرامة ، لا لتكتب له النجاة فحسب بل ليستطيع ان يبقى لحظات في حومة المعركة . (مع ان هناك امورا واقعية استعيض بها عن المعجزة كالصخرة الواقية والسلاح الناري والارادة الذاتية والامل في قدوم جيش منقذ وهكذا .) وقد كان الاقدمون اصدق احساسا بالطبيعة الانسانية حين كانوا يقدرون في من يقف هذه المواقف قوة خارقة او عونا من القوى السماوية والغيبية في اساطيرهم . وهذه الطبيعة الانسانية شيء محترم يستحق التقدير ولا تسمى « الواقع الساكن البارد المنعزل في قوقعة من المنطق العقلي الشكلي » ـ كما تقول السيدة الفاضلة ـ . وقد كان القرآن الكريم خير شاهد على اقرار هذه الطبيعة الانسانية حين قال يصف المسلمين الاولين وهم من اشد الناس استهانة بالموت : « ان يكن منكم عشرون صابرون يغلبوا مائتين وان يكن منكم مائة يغلبوا الفا » فجعل الواحد ازاء عشرة في اقصى حالات الواقعية التي تتحملها الطبيعة الانسانية ولم يجعل الواحد ازاء جيش جرار . ثم قال تعالى وهو اصدق القائلين : « الان خفف عنكم وعلم ان فيكم ضعفا ، فان يكن منكم مائة صابرون يغلبوا مائتين وان يكن منكم الف يغلبوا الفين باذن الله والله مع الصابرين » . وهذه هي نسبة « الامكان » في الواقعية التي تساءلت عنها السيدة الفاضلة ، اما الذهاب مع الشطحات « وقف وحده يحارب الجيش الجرار » فانه خارج عن حدود الامكان بالنسبة للطبيعة البشرية انى كانت ـ زمانا ومكانا ـ ولذلك فان مايروى من هذا القبيل يلحقه الناس بعد مضي الزمن بالاساطير ويوشحونه بالكرامات .

فاذا اضطر الشاعر او الفنان الى تصوير بطل كهذا البطل فانه يحتال لذلك بطرق مختلفة حسب المقام ، كان يجعله رمزا لا حقيقة ممثلة لبطولة فردية ، و يرفعه اسطوريا الى مصاف هرقل وشمشون عن طريق البناء الملحمي ، او يقول ان الصخرة كانت له بمثابة الممر الضيق في موقعة ثرموبيلي او الجسر الذي وقف عليه هوراشيوس ليشاغل الاعداء حتى يتمكن قومه من تحطيمه في الوقت المناسب .

من هذا ترى الشاعرة الكريمة انني افرق بين شيئين مختلفين وتريد هي ان تجعل منهما شيئا واحدا : اولهما انني ربما لم انكر وقوع الحادثة نفسها ، الثاني : انني انكر دخول الحادثة في الفن على ظاهرها الخشن الذي يلحق بالمحال . اعني من كل ذلك ان هناك نوعين من الواقعية : واقعية الحادثة نفسها والواقعية الفنية ، والاولى لاخيرة فيها ، والثانية قائمة على الاختيار ولاضرب لذلك مثلا بسيطا : لو انني كتبت رواية وجعلت بطلتها هند ام معاوية رضي الله عنه لما صورتها في روايتي تلوك فلذة من كبد حمزة ، بل تصرفت بما يقال انه حدث تاريخيا ،فجعلتها مثلا تهم بانتزاع كبد حمزة ثم ترتد يدها في تردد من بدأ ضميره يستيقظ . ولو كتبت قصيدة او رواية اصور فيها عدل عمر بن عبد العزيز رضى الله عنه لتجنبت تصويره وهو يمسك انفه بيده لئلا يشم رائحة المسك الخاص ببيت المال ، لانه من مال المسلمين ولا يجوز له ان يشمه ، وان كان ذلك مما يروى في بعض الكتب باسم التاريخ . من اجل هذا قلت فيما تقدم ان على الفنان اذا اضطر الى مثل هذه الامور ان يحتال لها بما تسعفه به موهبته الفنيه ، وهي موهبة تحترم الطبيعة الانسانية ولا بـد .

وقد اجلبت علي الشاعرة اجلابا « جرارا » حين ذكرت الاحداث التي المت بأمتنا العربية ، وما تزال تلم ، ووقفت فيها تلك الامة الناهضة الصابرة ، وما تزال تقف ، صامدة ثابتة ركينة كأنها تقول ان هذا من ذاك ، وشتان ماهما ! فأما وقفة بور سعيد الباسلة فانها وقفة مصر والعرب ، والضمير العالمي ـ كما تقول السيدة ـ والحق كله في صف . واما ثورة الجزائر فهي ثورة الجماعة المتنصفة المتطلعة الى الحرية الثائرة على الظلم . ولم يقل احد ان الجماعة لاتستطيع ان تحقق اهدافها الا حين تكفل لنفسها المساواة العددية . ولكن لو كان في احدى الامم الف « جواد » يقف كل منهم منفردا ليحارب جيشا جرارا لما كان لعملهم من اثر او جدوى ولو تجمع هؤلاء الالف لصمدوا اسابيع امام ذلك الجيش الجرار ، ولكان صمودهم شاهدا على قوة الارادة وعزم الجماعة المتكاتفة ، ولو اتيح لهؤلاء الالف ان يحاربوا حرب عصابات او ان يحاولوا المباغتة والانسحاب السريع او غيرهما من نظم القتال لصمدوا سنوات ، وهذا من البديهيات التي لاتحتاج شرحا ، وهو لايخالف روح الواقعية ولا يتقاصر امام الامكان ابدا ، وتصويره من الناحية الفنية هو الواجب المقدس ، لاتصوير البطولة الفردية .

بل انا اعجب للروح الفردية المنكمشة لدى الشاعره ملك ، يهديها الى تقديس بطولة (شاذة) في فرد وتحجب عنها صورة التكاتف الجماعي البطولي في بور سعيد والجزائر ، بل يشتد عجبي حين اسمعها تقول انها تعيش في واقع امتها ، ثم تختار زاوية منابذة من هذا الواقع وتنسى الروح السارية المتغلغلة في تلك الامة ـ من اجل اي شيء ؟ من اجل ان تقول ان « جوادا » وقف يحارب الجيش الجرار . ابعد هذا كله ماهو اشد تنكرا للجماعة وروحها ؟

واما بعد ، فقد كان كل حديثي منصبا على فكرة القصيدة ، لا على القصيدة نفسها ، ذلك لاني انفر من ان ادخل في باب الشعر الصحيح قصيدة مضطربة الوزن ، كسولة النغمات في تصوير البطولة الساخنة ، يبرر اضطرابها باسم التجديد والحالات النفسية ، وهذا تسور على المعرفة والتجديد معا ، وعلى الشعر ، وهو ليس اقل سوءا من عجز الذين « يتصدون لتدريس الادب عن تخيل حادث » ، اعاذنا الله جميعا من « التصدي » لما لانحسن ، وكل ميسر لما خلق له .

احسان عباس
جامعة الخرطوم

مصر
الثقافة_ لأبو حديد
العدد رقم 5
20 أغسطس 1963

صور اخلاقية لأدعياء النقد والأدب من لابروبير

عرض وتقديم
الدكتور محمد غنيمي هلال

هذه صور اخلاقية يهاجم فيها مؤلفها الكاتب الفرنسي لابروبير (١٦٤٥ - ١٦٩٦م) الادعياء المعوقين في مجالات النقد والادب .

ولن نتقدم بهذه الصور الاخلاقية الهجائية الى من قد يتعرفون أنفسهم فيها ، لاننا نربأ بانفسنا عن سذاجة الاعتقاد بامكان صلاح أمثالهم بعد أن يبست أعوادهم وألفوا المشرب الآسن من مواردهم ، وهم أهون علينا من أن نبذل جهد اليائس كي نقوم ضمائرهم ونفتح بصائرهم . ولماذا نعلق أملنا أن نسمع الصم أو نهدى العمى ولو كانوا لا يبصرون ؟ على أنا موقنون أن من قد يتعرفون أنفسهم في هذه الصور التى نقدمها للقراء سيعلمون أن الجمهور قد يعرفهم بصفاتهم كما قد يعرفهم بأسماء . ويقيننا لن ترجعهم هذه المعرفة عما ألفوا ، ولكنها مع ذلك ستضفى على ذات أنفسهم طابعا جديدا ، فهم - وان ظلوا كما كانوا متعالين على وهم ، وجاهلين عن ضلال فهم ومتسترين بسوء نية سيجمعون بعد ذلك الى هذه النعوت آفة العناد والاصرار . وليهذا العناد ثمرته في المجتمع ولدى الجمهور . لانه بمثابة توكيد للقيم في وجه المتمردين عليها ، وتدبير الصراع غير المستوى الطرفين . ولا مناص لهم فيه من الفرار والاخفاق مهما بذلوا من جهد المتستر الذى تأخذه العزة بالاثم ، ومهما انتحلوا من شعار الحراسة للثقافة وقيمها في مجال النقد والادب ، اذ ستأخذ الوقائع بتلابيبهم كما يأخذ الجمهور الذى يأبى الا أن يكون البقاء للاصلح على حين يريدونه للافسد ، متخذين التستر شعارا لهم . وهل رأيت من يرمى بتبعة اثمه على من يكشف عن هذا الاثم ؟ وهل سمعت عن متلصص يدافع عن نفسه بأن التبعة ليست عليه ، ولكنها على من أبان أمره وكشف عن جرمه ؟ ولعلهم بعد ذلك يحاجون فى هذه البديهية ولعلهم يعزونها بدورهم الى قانون اسبرطة الشهير أن لكل امرىء أن يرتكب ما يشاء ما استطاع أن يهتبل الفرصة ويختفى عن عيون العدالة وحراسها . ولم يذهب أحد ممن نقلوا لنا هذه القاعدة الاسبرطية الغريبة الى مثل هذا الفهم . وهذا بديهى ، ولكن لعلها عندهم نزعة هيلينية جديدة يريدون بها أن يجددوا - على طريقتهم - فيما زعموا أنفسهم حراسا عليه من تراث اليونان ، مما لم يبذلوا جهدا فى فهمه وهضمه وتمثله ، على حين بذلوا الجهد كله فى استغلاله وتسخيره لمآربهم .

وانما نتوجه بهذه الصور الاخلاقية للجمهور ، ولجمهور المثقفين بخاصة ، لانه الذى نأمل فيه ونثق به ، ولان الغاية من هذه الصور وأمثالها درء الخطر واتقاء الجمهور لما لهم من أثر . ومن الذى ينكر علينا بعد ذلك اخلاصنا لهذا الجمهور حين ننقل - مجرد نقل - صورا أخلاقية أتيح للكاتب الفرنسى أن يؤلفها تأليفا يهجو بها أصحاب هذه المآثم فى مجالات الادب والنقد ، فى عصر لا شك أنه متخلف عن عصرنا الذى نحياه . على أنا حين ننقلها لا نقصد بها بداهة شخصا معينا ألفت فيه ، ذلك أنها ألفت طبعا - لغير عصرنا . حقا لهذه الصور التى قصد بها صاحبها أشخاصا معينين لعصره قيمة خالدة ، لان النماذج السيئة تتكرر فى العصور . وهذا من سوء حظ الانسانية ، وهذا الامر فى الوقت نفسه مايدفع الكتاب والادباء الى الكتابة والنقد الذاتي والاجتماعي، ولكن ما أهون الهجاء لفرد . فنحن انما نقصد أولا وآخرا الى التذكير بمثل سيئة ليتجنبها الجمهور ، والى الايحاء من وراء ذلك بالمثل الصالحة التى تصلح للقدوة . وهذا هو الباقى الصالح من آثار الكتابة ومهاجمة الآفات فى الادب . وهذا القصد النبيل الذى كرس لابروبير كل جهده له ، وبه عد من كبار الكتاب العالميين .

وفى هذه الصور الاخلاقية التى نعرضها هنا . يضع لابروبير اسما مستعارا يخفى وراءه آفات فرد من أفراد معاصريه ، أو آفات جماعة كذلك . ويعلق أحيانا على هذه الصور دون تعيين اسم مستعار أو غير مستعار ، ولكنه يخفى وراء صوره وتعليقاته غرضه النبيل من مهاجمة آفات عصره وأصحابها :

- ١ -

زويل أو الناقد الحسود المستهتر

يقول أرست : « **ألزمت بأن أقرأ كتبى على زويل: وقد فعلت . ولم يستطع أن يحول بين نفسه والاعجاب بها بادىء الامر ، قبل أن يجد الفرصة**

لاستهجانها . فمدحها فى قصـــد بمحضرى ، ولم يمدحها بعد امام انسان . والتمس له المعذرة ، فلا أطلب أكثر من ذلك من مثله مؤلفا ، بل أرثى له اذ استطاع أن يصغى الى أشياء جميلة لم يأت بها هو .

وأولئك الذين يجدون أنفسهم خالصين من الغيرة التى تعترى المؤلف لما لهم من مكانة ، لهم من أهوائهم ومن حاجاتهم مايصرفهم عن كفاية الآخرين ويطفىء حماستهم لهـــا . ولا يكاد امرؤ يتهيأ لتذوق متعة الكمال فى عمل أدبى ، متى انحرف فكره بالغيرة ، وران قلبه بالهوى ، والتمس سد الحاجة بثراء .

ـ ٢ ـ

أرسين أو الناقد المغتر ، بين أصحابه المعجبين به .

« أرسين من فوق قمة فكره يتأمل فى الناس ، ومن البـــون الذى يراهم منه يبدو كأنه مبهور من صـــغرهم لديه ، ويمدحه ويعظمه ، ويرفعه حتى السموات جمع من أناس تواعدوا أن يتبادلوا الاعجاب بأنفسهم فيمـــا بينهم . وعلى ما له من قليل من الكفاية ، يعتقد أنه قد تملك كل مايمكن أن يظفر به انسان ، وكل ما لن يظفر به أحد أبدا! وباستغراقه فى أفكاره الجليلة ، ولوفرتها لديه ، لا يكاد يجد الوقت كى يفوه ببعض حكمه القدسية . ويسمو بخلاقه فوق اصدار أحكام انسانية ، يدع لسواه من سواد الناس حق الحياة المنتظمة المستوية ، ولا يعد نفسه مسئولا عن اصدار أحكامه على حسب هواه الا تجاه أصدقائه ناديه الذين يؤلهونه صنما : فهؤلاء وحدهم هم الذين يستطيعون أن يحكموا على الاعمال الادبية ، وأن يفكروا ، وأن يكتبوا ، وهـــم الذين يجب أن يكتبوا . أما الكتب الاخرى من نتاج الفكر التى تقبلها العالم خير قبول ، وتذوقها جميع شرفاء القوم وأسريائهم ، فليس من بينهـــا ـ لا أقول ـ ما يريد استحسانه ، بل ما يستحق أن يقرأه : وهو عاجز عن اصلاح ذات نفسه بهذا التصـــوير الذى لن يقرأه بحال » .

ويقال ان لابرويير كان يقصـــد بذلك رجلا من رجال حاشية لويس الرابع عشر ، ويسمى تريفيل .

ـ ٣ ـ

تيوبالد أو العقل الهرم المتكلف بين جماعة المعجبين به من ثلته

« لقد هرمت أى تيوبالد ! أنا على علم بذلك . ولكن أو تريد أن أعتقد أنك انحدرت من ســـمو ، وانك لم تعد تحترف الشعر أو دعوى حسن الفكر . وانك الآن حكم سيىء فى كل صنوف الادب بقـــدر ما أنت مؤلف لعين ، وانك لم يعـــد لديك شىء من اللطف ولا سلامة الطبع فى علاقتـــك ؟ ان مظهرك المنطلق المزهو يهـــدىء من روعى ويوحى الى بنقيض ذلك تماما . واذن فانت اليوم ماكنته من قبل دائما ، وربما أفضل . لأنك اذا كنت فى مثـــل ســـنك صائل حاد الطبع ، فأى اسم أسميك به ـ أى تيوبالد ـ فى شـــبابك ، وعندما كنت طلبة بعض النساء ممن كن يقسمن بك ويحلفن على قولك .

ما ألذ ما قال ؟ ولكن ماذا قال ؟ »

يذكرون أن لابرويير قصد بهذه الصورة الكاتب الناقد الشاعر بنسيراد المتوفى عام ١٦٩١ م

ـ ٤ ـ

أنتيم أو دعى النقد أسير هواه

ماذا تقول فى كتاب : هرمودور ؟

ويجيب أنتيم :

ـ انه سيىء

ـ أهو سيىء ؟

ويستمر أنتيم فى اجابته :

ـ هو كذلك ، بل انه ليس كتابا ، أو هو أقل كتاب يستحق أن يتحدث العالم عنه ، أقل ما يمكن أن يقال .

ـ ولكن هل قرأته ؟

ويجيب أنتيم :

ـ كلا

ولم لا يضيف أن فولفى وميلانيا حكما كذلك على الكتاب قبل أن يقرأه ، وانه صديق فولفى وميلانيا ؟»

ـ ٥ ـ

« يوجد أناس تدفع ريح الحظوة قلاعهم المنشورة فى بادىء الامر ، فيغيب عن ناظرهم فى لحظة منظر الارض ، ويشقون طريقهـــم يبتسم لهم كل شىء ، ويواتيهم كل شىء من عمل أو تأليف . وتنهال عليهم المدائح وأرباح الجزاء ، ولا يراهم الناس الا ويقبلونهم أو يهنئونهم ولكن على الشط صخرة سامقة لاتتحرك ، تتكسر على أقدامهـــا أمواج التسلط والثراء والرهبة والملق والجاه والحظوة ، ولا تزلزلهـــا أية ريح من الرياح ، تلك هى الشعب ، حيث يخفق هؤلاء » .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العراق
الأقلام
العدد رقم 4
1 أبريل 1986

صورة البطولة التاريخية في الرواية العراقية الحديثة

■ باسم عبد الحميد حمودي

ان العلاقة بين الحياة الشخصية للفرد ومجرى التاريخ هي المادة الاقرب للقاريء العام والمتخصص على حد سواء، ذلك ان البشر يعيشون الحدث التاريخي بشكل مباشر ونقصد بالحدث التاريخي هنا الحدث المباشر والقريب والمتمتع بنتيجة حسم مصيرية.

واذا كان واضحا أن لكل انسان تاريخه الشخصي، فان حياة الشخصية التاريخية ترتفع الى مستوى النموذج المحسوب بدرجة واضحة واكثر تأثيراً على المستوى العام من تاريخ اي انسان فرد، ذلك ان الشخصية التاريخية لا تعيش لذاتها ولا تتدرج حياتها على مهل بل لها منعطفاتها الحادة والحاسمة التي تؤثر على مجرى التاريخ العام ومن هنا جاءت صورة القائد التاريخي في الاعمال الروائية العراقية بحيويتها البطولية، ذلك ان البطل التاريخي هنا هو البطل التاريخي المعاصر المتعايش معها بفعاليته القيادية المادية والروحية.

اننا نبحث في هذا المقال في البطل التاريخي المعاصر لا في البطل التاريخي خارج المعاصرة انشداداً للصيغة التاريخية العامة التي هي خارج هذا العصر.

إنّ روايتي عبدالامير معله «الايام الطويلة» وعادل عبدالجبار «الزمن الصعب» قد كتبتا لتصورا شخصية صدام حسين في نطاق عملها التاريخي وريادتها الحياتية النضالية وقد أخذت كل رواية صورتها البنائية الخاصة ضمن تخطيط الروائي لعمله في وقت اتت فيه شخصية البطل التاريخي في رواية عادل عبدالجبار الاخرى القصيرة «وطن اليعاريب» بشكل تداخلت فيه الاسطورة بارض الواقع.

في «وطن اليعاريب» يأخذ معنى البطولة العمل الروائي بعده الميثولوجي المتكأ على ارض الواقع وتتخذ كل الشخصيات المفترضة (الندى، المبارك اليعرب، المبجل، الاريولا، اوتوحيكال وغيرها) وكل الامكنة الحلمية (وادي الغزلان، وطن اليعاريب، نهر البهجة، منزل القصب) سماتها الحقيقية على نحو يضره التفسير والايضاح، ذلك ان اليعرب يستطيع انجاز مهمته في قتل الوحش (الاريولا) واعطاء وطن اليعاريب امانه ويستلم القيادة مع الندى لكن عليهما ان يلبثا ثلاثة عشر يوما اخر حتى يستطيعا محو مدينة المارق من الوجود من عند نهاية الشهر اي في الثلاثين منه.

بذلك يحقق الروائي ذلك الترابط بين الصورة الاسطورية الميثولوجية عمل التي قدمها وصورة الواقع رغم ان «العودة الى الاسطورة عودة مرهونة بالزام ما وبعوامل اخرى تجعل من المبدع معنيا بالعام لا بالذاتي» كما يقول د. محسن الموسوي (ص ٩٣).

لقد جعل عادل عبدالجبار من الموضوع العام، موضوع تحرير الارض العراقية القديمة ـ الحديثة من الطغيان هو الموضوع العام وبذلك كان عمل اليعرب «البطل التاريخي الاسطوري» عملا منسجما مع المطلب العام المراد تحقيقه، واستعان لذلك بعدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شخوص على جبهة الايجاب «الندى، المبارك الذاهب والمبارك المنتظر والعزيز» ليعزز عملية مقاومة الاريولا «الوحش المسيطر على نهر البهجة ووطن اليعاريب» وبذلك كان اليعرب الفرد ترجمة للحالة الموضوعية التي ينبغي ان تكون حيث مارس دوره التاريخي في القضاء على الظلم وتحقيق الحرية مستعينا بالقدرة الخاصة التي يمتلكها وهي قدرة الحسم دون اجتراء على العام الذي تماش معه الذاتي واعطاه كما هو صالح هنا تفسير د. الموسوي المشار اليه.

واذا عدنا للصورة الواقعية للشخصية التاريخية لوجدنا ان لوكاتش يقول في ص ٤٥٠ من كتابه (الرواية التاريخية):

«ان الحقائق المتعلقة بحياة رجل عظيم تخبرنا في احسن الحالات عن المناسبة الخاصة التي انجز فيها شيء عظيم ما، الا انها لن تعطينا ابداً السياق الفعلي، السلسلة الفعلية للاسباب التي لعب من جرائها هذا الانجاز العظيم دوره في التاريخ».

واذا كان جهد الروائي الذي يكتب الرواية التاريخية بشكلها الوثائقي التاريخي ان يكون امينا على الاحداث فان خبرته الخاصة وقدرته المشحونة تمنعه من ان يتطابق كليا مع صورة الواقع الا في ذراها الحاسمة وقل ذلك على مشهد الرحيل عبر الصحراء الى دمشق لدى عبدالامير معله وقل ذلك ايضا في تصوير لصورة الحسم في الوكر لدى معله ايضا وفي اشغال الفصول بالاحداث التاريخية التي لا مخالفة فيها ولا اجتهاد، لكن اعمال رجل تاريخي مثل صدام حسين لا يستطيع فن الرواية ان يحيط بتفاصيلها الدقيقة رغم افتراض قدرة الروائي على الشد ابداعيا وهنا نعود - لنؤكد على ذلك - الى لوكاتش الذي يقول في ص ٤٥١.

«ان منجزات الرجال العظام كمنجزات اي كاعمال لا يستطيع ان يبلغها الادب».

ان الصيغة الوثائقية التي اتبعها عادل عبدالجبار في «الزمن الصعب» لتصوير حياة الشخصية التاريخية موضع روايته وتصوير حقبة من كفاحها الحياتي اخذت في كثير من الفصول ذروتها الشعرية حيث اباح الروائي لنفسه العمل بحرية وهويستلهم حياة الشخصية القيادية التي يرسم بعض فصول حياتها امامنا وهو بذلك يؤكد صدق استنتاج مرجعنا الرئيس في هذا الباب (لوكاتش) الذي يقول ق ص ٤٥٢:

«انه لتحيز عصري الافتراض بان الموثوقية التاريخية لواقعة ما ستضمن فاعليتها او تأثيرها الشعري، ويتعزز هذا التحيز عندما تكون المسألة متعلقة باقوال ووقائع في حياة رجال تحبهم الجماهير وتحترمهم بحق».

ذلك ان في حياة الشخصية التاريخية الكثير من فعل التصدي للحدث المعاش بشكل متحد، اكثر درامية واكثر توتراً ايقاعياً مع نسغ الحياة الهادىء وابعد عن روح الاستسلام للمصير.

ان جاسر بطل عادل عبدالجبار هو محمد حسين الصقر لدى معله وقد امتلكت هذه الشخصية ذراها الدرامية المتشابهة في العملين مع تركيز واضح لدى معله على قدرة الشخصية على اتخاذ القرار وتنفيذه بقيادية شعرية في وقت ركز فيه عبالجبار على البناء الوثائقي لحياة الشخصية عبر حركتها بين الجماهير وامتلك كل واحد منها اسلوبه المتغير، طبقا لايقاع الحدث المصور- بحيث امتزج السرد بالحوار بالمونولوغ بالقطع السينمي بزرع المعلومة الناقصة في فصل واتمامها في فصل اخر على نحو مكن الروائيين من التصوير بحذق لدقائق حياة البطل بشكل متوافق مع الحدث المعروف للجماهير.

إن مشكلة رواية التاريخ المعاصر الاساسية ان وقائع حياة شخصية مثل صدام حسين معروفة التفاصيل للجماهير ولذلك يبدو الروائي امام مواجهة حاسمة بين التصوير التاريخي الصرف والبناء الروائي المعتمد على الفن الخالص.

ان عملية المزج بين التاريخ والفن عملية صعبة وان بدت للوهلة الاولى سهلة العمل، ذلك ان على الروائي ان يحاذر من دخول متاهات الفن على نحو يضيع الصورة التاريخية وان يحترس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من ان يتحـول عمله الى تاريخ صرف يجده القاريء في كتب اخرى وقد اجتاز الروائيان هذه المعادلة بالموائمة البارعة بين صيغة الفن وواقع الشخصية التاريخية موضع العمل.

لقد رسم معله حياة محمد حسين الصقر في الجزء الاول بشكل عمودي مستعينا بالواقعة التاريخية ثم عاد ورسم حياة الصقر بشكل افقي في الجزء الثاني وفي رأينا ان الاكثر شداً ان يتحرك قلم الروائي على المستوى الثاني بحيث تغدو حركة الرواية حركة بانورامية، تجسد اللحظة عند المجموعة الداخلة في الحدث مؤكداً على الشخصية المحورية وهو ما نجح فيه في الجزء الثالث من «الايام الطويلة».

واذا كان عادل عبدالجبار قد ركز على الشخصية المحورية في الجزء الثاني من «الزمن الصعب» واعطاها حجمها الحاسم فانه كان يرسم صورتها في الجزء الاول بين المجموعة القيادية وفقا للمنهج الذي اختطه للعمل وبشكل جعله يداخل بين الصورة الافقية لمجرى الحدث والتركيب العمودي له.

ان الحقبة التاريخية لثلاثية (الايام الطويلة) تنتهي عند اعتقال محمد حسين الصقر من قبل السلطات العارفية اثر حركة الخامس من ايلول تمتد الفترة التاريخية في رباعية حتى قيام ثورة ١٧ ـ ٣٠ تموز وتحقيق الانتصار النهائي على قوى الردة.

واذ يبدو المجال موائما للروائيين لكتابة فصول جديدة تصور الاحداث الجسيمة التالية فان الفسحة الزمنية لدى معله اكثر اتساعا وهذا عرض للمستقبل لا يجوز الحديث عنه نقديا بقدر ما هو محاولة لتحديد الزمن التاريخي.

تتردد داخل الروايتين عدة شخصيات تختلط بعامة لانها تصور مجموع الشعب وتنفرز داخل العمل لانها تصور شرائح منه ونماذج لمواقف سياسية واجتماعية، ومن الشخصيات ما جرى التمويه الواضح لصورته ومنها من توارى خلف اسماء مفترضة ومنها من جرى التصريح عنه حسب التخطيط الروائي لذلك ولعل الجدول ادناه يعين على فهم صورة الشخوص في العملين:

	الايام الطويلة	الزمن الصعب
الشخصية الرئيسية	محمد حسين الصقر	جاسر
الزوجة	ليلى	مي
الخال	عبداللطيف	عبداللطيف
الخال	سعدالله	مصطفى
الاخ	علي	—
ابن الخال	عدنان	سلوان
الابن	عدي	عدي
رئيس الجمهورية	احمد الناصر	ابو شهاب
مناضلون	حمدي ياسين	فارس
	صلاح غازي	نايف المسعود
	وليد	مالك جواد
	كريم عباس	
	صديق	حماد الطلال
	عثمان	سبع
	احسان	جمال
	د. ضياء	عثمان
	غالب الحمد	محسن الملاح
اسماء واضحة معادية	عبدالكريم قاسم	ذاته
	عبدالسلام عارف	ذاته
		عبدالرحمن عارف
		عبدالرزاق النايف

وتعج (الزمن الصعب) باسماء الضباط البعثيين المموهة مثل الزعيم جهاد والزعيم مدلول وصفوان وغيرهم باعتبارها تتناول فترة اوسع تاريخيا كما تزداد (الايام الطويلة) تفصيلا داخل الاسرة وداخل التنظيم وذلك لاستغراقها في التفاصيل الحياتية الخاصة وفي التصوير الاوسع للنشاط النضالي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ صورة البطل التاريخي داخل رواية المعركة.

يقول هنري جيمس «على قدر ما تكون الرواية واهبة لنا القدرة على رؤية الحياة من غير ترتيب فاننا نشعر باننا نلمس الحقيقة» وقد اجتهد روائيو المعركة ان يجعلوا الحقيقة قريبة منا دوما وهم يصورون الاحداث التي عاشها ابطالهم الذين يخوضون معركتنا ضد العدوان الايراني ببسالة وهم يدخلون الى عالم صدام حسين على نحو قريب ذلك انه قائد المعركة وبطلها وهو قائد العراق وجيشه الذي يرى فيه رمزاً قائداً وبطلاً لجيل يقاوم التخلف بالحضارة والضعف بالشجاعة والغزو بالبسالة الاسطورية.

واذا كانت رواية ما لم تكتب حتى الان عن الصورة القيادية تفصيلا لصدام حسين بسبب من استمرار المعركة فان قائد النصر قد دخل روايات المعركة المتعددة في عدة حالات اقتضتها العملية البنائية لهذه الرواية او تلك.

لقد صور عادل عبدالجبار في روايته «بعد هذا الزمن» شخصيته الرئيسية مزهر العلوان وهو يقف امام السيد الرئيس ليستلم منه نوط الشجاعة ونجمتين ذهبيتين مضافتين الى رتبته وذلك في المشهد الاخير من روايته القصيرة الذي جاء تتويجا لجهد هذا المقاتل في معركة فاصلة وكذلك فعل صلاح الانصاري في روايته القصيرة (معهم) وجاءت صورة صدام حسين في روايات (الرجل الذي عاش مرتين) لعادل عبدالجبار و(الشمس لا تسافر) لصلاح الانصاري و(اعوام الشمس) لعادل كامل وهو يقلد المقاتل الشهيد حميد مجيد عبدالله وسام بطولته وكذلك وهو يجلس مع ضباط قوة موفق ليتحدثوا اليه امام التلفزيون عن بطولات جنودهم وليستقصي منهم وقائع معركة من المعارك وتفاصيلها.

ولقد جاءت صورة القائد في رواية «السهام غير المرئية» لعبدالجبار داود البصري على نحو اخباري حيث شكل حضورها حضوراً روحيا لدى المقاتلين وهم يوجهون تحاياهم للقيادة السياسية من على ارض الجبهة والى السيد الرئيس بالذات، وجاءت صورتها بطريقة مشابهة في رواية (رجال الفوج الثاني) لمكي زبيبه حيث يقيم المقاتلون احتفالا بعيد الحزب.

وقد جاءت صورة الرئيس في رواية (ايام الكبرياء) لمحمد احمد العلي وهو يصل الى المقاتلين في ذلك الفوج المقاوم عند الحدود عبر رسالة شخصية منه للمقاتلين وعبر الشاشة الصغيرة التي شاهدوه فيها فازدادوا عزيمة وبسالة وايمانا فيما نجد شخصية الرئيس القائد تأتي مباشرة عبر حوار بين آمر لواء مقاتل ومراد عبدالحسين الفداغي (بطل رواية رائحة البساتين الشرقية) ليعرب السعيدي وهو يقص على الآمر تفاصيل عمل بطولي قامت به مجموعته والآمر يطلب تفاصيل اكثر لان السيد الرئيس مهتم شخصيا بهذه العملية.

ان تلك المشاهد القصيرة التي تضمها هذه الروايات وروايات اخرى لتعبر عن صورة ذلك التلاحم الواثق بين المقاتل وقائده الذي بلور نضال الشعب واستفز فيه قدراته التاريخية ليكون شعبا عند مستوى التحدي المعاصر وليستطيع بخبرته النضالية القيادية لا ان يستحوذ على ايمان المقاتل الجديد فقط بل ان يقود ملايين هذا الوطن الى مشارف انتصارات جديدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأردن
مجمع اللغة العربية الأردني
العدد رقم 39
1 ديسمبر 1990

صورة عاد في الشعر الجاهلي

د. أنور أبو سويلم
جامعة مؤتة

رَبَطَ بعضُ المؤرِّخين العرب القدماء الأَحداث السياسيةْ والاجتماعية بمشاعر الإنسان وأفكاره وطموحاته، فَرَدَّدوا الأَشعار والخُطَب والأَمْثَال التي قيلت في المُنَاسبات والأَحداث التاريخية، وتَنَبَّهوا إلى أهميَّة الإنسان الذي يَنْفَعل بالحَدَث ويحسُّهُ ويتأَثَّر به؛ فَسَجَّلوا كثيراً من حِكَمهم وأفكارهم ومشاعرهم شعراً ونثراً، لكنَّ هؤلاء المؤرخين اتَّخذوا من الأشعار والأمثال والقَصَص وثائقَ يمكنُ بوساطتها أنْ يُقْنعوا القارِىء بصِحَّة الخَبَر، لأَنَّ الشِّعْرَ اتُّخِذَ دَليلاً على الخَبَر وشاهداً عليه يُسَاقُ معه ليُؤكِّده. ومن هذه الزاوية كَثُر النَّحْلُ على أَلْسِنة القُدماء، وَحَمَلَ رُواةُ الأَخبار غُثَاءً كثيراً من الشِّعر الذي يزيد الخبرَ ضَعْفاً أكثر ممّا يزيده صدقاً وإشراقاً وإحساساً، وغاب دور الإنسان في صناعة التاريخ. وهذه أول عَقَبة تواجه مَنْ يبحثُ في العلاقة بين الشعر والموروث الثقافي القديم؛ لأَنَّ الشعر أحياناً في كتب التاريخ ترجمة حرفية مُصْطَنَعة للرواية التاريخية.

والعقبة الثانية: أن الموروث الثقافي عند العرب مزيجٌ من التاريخ والمعتقدات الدينيَّة والخُرافية والقَصَص، والأَمثال والأساطير، والخرافات، والملاحم الشعبية، ومن خلال ذلك يبرز الشعرُ خافتاً باهتاً مُجْتَزءاً. وكثيرٌ من الأَحداث والأساطير والقَصَص لم يُدَوَّن إلّا في فترة متأَخِّرة، ولقيَ من المؤرخين والمفسرين الإهْمَال والنَّقْد، وكانت الأَحداث ـ غالباً ـ تخضعُ لمنطق المفسرين وقِيَمهم خدمةً لكتاب الله العزيز، مُهْتَمِّين بالعِظَة والعِبْرة من مُجْمَل الأَحداث. ولا نستطيع أنْ نُؤَكِّد أَنَّ الصورة القديمة للقَصَص التاريخي هي نفسها الصورة التي رواها المؤرخون المسلمون في القرن

الثاني الهجري والقرون التالية؛ فقد أُسْقِطَ منها ما يَتَنَافَى وقِيَم الدِّين الإسلامي الحنيف وما يتعارض ومبادئه، وبقي من تراث الإنسان الجاهلي قليلٌ من الأساطير والخرافات تكشف عن إنسان مُشَوَّهٍ لا ثقافةَ لديه ولا حَضَارة، فَوُسِمَ بالجَهَالة، ووُصِمَ بالانحطاط، ونُعِتَ بالأُمِّيَّةِ.

وجاء القرآن الكريم يتحدَّثُ إلى القوم عن عادٍ وثمود والأُمم الماضية، وما أَلِفُوا من ثقافات وما وَعَوا من حَضَارات، ولم تكن طَرَافة أخبار الأُمم القديمة مقصودة لذاتها، ولم يأتِ القرآن الكريم لِيُضِيفَ معلوماتٍ جديدةً إلى تاريخ العَرَب، وإنَّما كان الهَدَفُ العِظَة والعِبْرَة والتَدَبُّر، ولو جاءهم بأخبارٍ لم يسمعوا بها ولم يعرفوها لانْصَرَفَتْ عنايتهم إلى دَحْضِها ومناقشتها وإنْكَارِها، ولم نسمع أَنَّ وثَنِيِّي العرب ناقشوا الرسول ـ ﷺ ـ في مدى صِحَّة الأخبار القرآنية؛ لأنَّهم يعرفونها بصورة مطابقة أو قريبة من التصوير القرآنيّ لها، ولديهم ـ في مواضع معينة ـ معلومات أكثر تَفْصيلاً مِمَّا جاء في الذِّكر الحكيم.

ولا شَكَّ أَنَّ موروثاتهم عن الأُمم القديمة لم تكن تَأْريخاً مَحْضاً، وكانت أشعارهم عندما يتحدثون عن الأُمم السالفة يختلط فيها التاريخ بالخيال والمعتقدات الخرافية والأساطير والرؤى الشعرية. وهذه مهمة الشاعر الحقيقية كما يرى أرسطو(١): «صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار». والشاعر الجاهلي كان يَرْتَدُّ كثيراً إلى الموروثات الثقافية والحضارية فَيُعِيدُ صياغتها، ويُعَبِّرُ من خلالها عن رُؤَاه وتَصَوُّراته للحياة والكَوْن والوُجُود.

ونحنُ نُؤْمِنُ بأَنَّ الشاعر الجاهلي كان يُعَدُّ من صفوة المجتمع، وأَنَّه كان ـ أحياناً ـ حكيم القبيلة ومثقَّفها، وكاهنها، وأنفذها إحساساً، وأقدرها

---

(١) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣م، ص ٢١.

على نقل مشاعره وتجاربه وثقافته ومعلوماته وتحويل المادة التراثية إلى مادة أدبية؛ لذلك كان البَحْثُ عن صورة عاد في الشعر الجاهلي مُقَدِّمةً صالحةً لبحثٍ أَشْمَلَ وأوسعَ في علاقة الشِّعْر الجاهلي بالموروثات الثقافيـة، وله أهميَّةٌ خاصة؛ لأَنَّهُ يكشف عن المُكَوِّنات الثقافية للأُمَّة العربية من ناحية، ومن ناحيةٍ أُخرى يكشف عن ثقافة الإنسان الجاهلي وطرائق تفكيره عندما يَرْتَدّ إلى الحضارة التي مَرَّت بها الأُمم القديمـة، ويدفـع من جانب آخـر شكوك بعض المستشرقين والباحثين في حقيقة وجـود (عاد) التي عَـدَّها بعضُهم في زُمْرَة الأَقوام الخُرَافيَّة التي ابْتَدَعَتْهَا مخيّلة الرُّواة.

اصْطَلَحَ المُؤَرِّخون على تسمية «عاد وثَمُود وطَسْم وجديس» العرب البائدة، ولعلَّ هذه التَّسمية جاءت من الآية الكريمة(٢). ﴿وأَنَّهُ أَهْلَكَ عَاداً الأُولَى وثَمُودَ فَمَا أَبْقَى﴾ وكانت (عاد الأُولى) في زَعْمهم من أعظم الأُمم بَطْشاً وقوةً، وهم المُشَارِ إليهم في الذِّكر الحكيم. أَمَّا عاد الأَخيرة فهم بنو تميم وينزلون برمال عَالِج(٣).

وكان أَمْرُ عادٍ عند العرب في الشُّهرة في الجاهلية والإسلام كشُهْرَة إبراهيم وقومه كما يقول الطَّبَري(٤). لذلك بقوا في ذاكـرة أهل الأَخْبَـار؛ لأَنَّهم ـ كما يقول جواد علي(٥) ـ عَاشُوا بعد ميلاد السَّيِّد المسيح، ونبيهم هود عليه السَّلام.

وسكنت عاد الأُولَى في الأَحقاف بين حضرموت واليمن، وقيل: في

---

(٢) سورة النجم، الآية ٥٠ ـ ٥١.

(٣) ابن منظور، محمد بن مكرم (ت ٧١١هـ): لسان العرب، الدار المصرية للتأليف (د.ت) مادة (علج).

(٤) الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير (ت ٣١٠ هـ): تاريخ الطبري، المطبعة الحسينية ١٣٢٦ هـ، ج ١ ص ٢٣٢.

(٥) جواد علي، المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٨م، ج ١، ص ٣٠٠.

موضع بئر (إِرَم) في منطقة حسمى بين أَيْلَة وسيناء(٦)، وزعم المؤرخون أَنَّ (إِرَم) المذكورة في القرآن الكريم(٧): ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ إِرَمَ ذَاتِ العِمَادِ﴾ مدينة من عهد عاد بين عَدَن وحضرموت، وقيل: هي دمشق أو الإسكندرية(٨). ويُفْهَم من القرآن الكريم أَنَّ مساكن (عادٍ) بالأَحْقَاف، قال تعالى(٩): ﴿واذْكُرْ أَخَا عَادٍ إِذْ أَنْذَرَ قَوْمَهُ بالأَحْقَاف﴾ والأَحقاف: الرَّمْلُ بين اليمن وعُمَانَ إلى حضرموت والشِّحْر، وقيل: رمال بأَعْيانها في أسفل حضرموت(١٠). وينسبون إلى عاد ولَداً اسمه «شَدَّاد» نَسَجُوا حوله قَصَصاً خيالية(١١).

وإذا عُدْنَا إلى الشِّعر الجاهلي لِنَتَلَمَّس موروثات العرب الثقافية عن قوم عاد فسنجدها متشعبةً كثيرةً، تمتزج فيها الحقيقة بالأُسطورة، والواقع بالخيال، وللشعراء رموزٌ ورُؤىً شعرية فيما يُرْوَى عن الأَقدمين تصدر عن صُوَرٍ موحَّدة، وأَنْمَاطٍ من التَّفْكير مُتَشَابهة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١)

تَخَيَّل الجاهليون عاداً أُمَّة قديمة جداً، بل هي أقدم الأُمم، فقالوا في أمثالهم(١٢): «أَقْدَمُ من عاد» ودخلت «عاد» في الحسِّ اللُّغوي العربي لِتُمَثِّل القِدَم وبُعْدَ العَهْد، وتَطَاوُل الأَمَد، فيقولون: «عَادِيٌّ» و «إِرَمِيٌّ» عندما

---

(٦) ياقوت الحموي (ت ٦٢٦ هـ)، معجم البلدان، دار صادر، بيروت ١٩٦٥م، ج١ ص ١٩٦.

(٧) سورة الفجر، الآية ٦-٧.

(٨) جواد علي، المفصل في تاريخ العرب ج ١ ص ٣٠٣ - ٣٠٤.

(٩) سورة الأحقاف، آية ٢١.

(١٠) ابن منظور، اللسان، مادة (حقف).

(١١) قصة شداد بن عاد، لمؤلف مجهول، مخطوطة في مكتبة الأوقاف العامة ببغداد، رقم ٤٩٣٢/٩ مجاميع.

(١٢) القالي، كتاب أفعل من كذا، حققه: محمد بن عاشور، تونس، ١٩٧٠م ص ٧٤.

يَنْسِبون شيئاً إلى القِدمَ، كالأشجار الضَّخْمة، والبُيُوت القديمة، والآبَار العظيمة، قال الشاعر: (١٣)

وكَمْ نَادَيْتُهُ في قَعْرِ سَاجٍ   بِعَادِيِّ البِئَارِ فَمَا أَجَابَا

وقال آخر(١٤):

دَعَوْنَاه من عَادِيَّةٍ نَضْب مَاؤُها   وَهَدَّمَ جالَيْهَا اخْتِلافُ عُصُورِ

وجعل عمرو بن معد يكرب «السَّاعِدَ» عادياً طويل مفاصل الأصابع، قال(١٥):

له هامةٌ ما تأكل البَيْضُ أُمَّهَا   وأَشْبَاحُ عادِيٍّ طويلِ الرَّوَاجِبِ

والبَيْتُ العادِيُّ: القديم الذي لا يُعْرَفُ بانيه، وكأنَّه من مُخَلَّفات قوم عاد، والعرب يَرْمُزون بالبيوت إلى المَجْد والكرامة والمآثر والرِّفعةِ والشَّرَف، قال أبو البُرج، القاسم بن حنبل: (١٦)

فَأَمَّا بيتُكُم إنْ عُدَّ بَيْتٌ   فَطَالَ السَّمْكُ واتَّسَعَ الفِنَاءُ
وأَمَّا أُسُّهُ فَعَلَى قَدِيمٍ   من العَادِيِّ إنْ ذُكِرَ البِنَاءُ

وقال عامر المحاربي(١٧):

(١٣) الآلوسي، محمود شكري (ت ١٣٤٢ هـ)، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، حققه: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت (د. ت) ج٣ ص ٣.

(١٤) المصدر السابق، ج٣ ص٤.

(١٥) عمرو بن معد يكرب الزبيدي، الديوان، تحقيق: مطاع الطرابيشي، طبعة مجمع اللغة العربية، دمشق ١٩٧٤م، ص ٥١، وانظر قول كثير «به قَلْبٌ عاديَّةٌ وكُرُور» لسان العرب، مادة (عود).

(١٦) المرزوقي، أبو علي، أحمد بن محمد (ت ٤٢١ هـ): شرح ديوان الحماسة، حققه: أحمد أمين وعبد السلام هارون، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٣ م، ج٤، ص ١٦٥٩.

(١٧) المفضل الضبي (١٧٨ هـ): المفضليات، حققه أحمد شاكر، دار المعارف ١٩٧٩م ص ٣٢٠.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونُـرْسِي إلى جُرْثُـومَةٍ أدْرَكَتْ لَنَـا حَدِيثاً وعَادِيّاً من المَجْـدِ خِضْرِمَـا

وبذلك فَسَّروا قول الحارث بن حِلِّزة اليشكري(١٨):

إرَمِيٌّ بِمِـثْلِهِ جَـالَـتْ الـجِـ ـنُّ فـآبَتْ لِخَصْمِهـا الأَجْـلاَءُ

نسبة إلى إرَم عاد، أي: مُلْكُهُ قديمٌ كان على عهد عـاد إرَم، وقال بعضهم: كـأنَّ هذا الممـدوح من إرَم عاد في الحِلْم، كمـا قـال الأغلب العجلي(١٩):

جَـاءُوا بِشَيْخَيْهِم وجِئْنَـا بـالأَصَمْ شَيْـخ لنـا كـان على عَهْـدِ إرَم

وقـال آخرون: ذهب إلى أنَّ جسمـه وقـوتـه يُشْبِهـان أجسـام عـادٍ وشِدَّتهم(٢٠).

ويَدَّعُون أنَّ سُيُوفهم ودُرُوعَهم وتُرُوسهم قـديمةٌ عـاديَّةٌ، كنـاية عن مَجْدهم المُؤَثَّل، وبَأْسهم القديم، وأنَّهم وَرِثُوا العِزَّة والكَرَامة والتضحية عن أجدادهم القدماء، قال راشد بن شهاب اليشكري(٢١):

لِعَـادِيَّـةٍ من الـرِّمـاحِ اسْتَعَـرْتَهَـا وكان بكُم فَقْرٌ إلى الغَـدْرِ أو عَدَمْ

وهذا المعنى مكرر في أشعارهم(٢٢):

---

(١٨) الأنباري، محمد بن القاسم (ت. ٣٢٨ هـ): شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المعارف بمصر ١٩٦٩م، ص ٤٩٢.

(١٩) المصدر السابق، وحماسة ابن الشجري ص ٣٧. وهذا الرجز ينسب إلى عباس الأصمّ الرِّعلي فارس بني سليم في الجاهلية. انظر: ديوان الخنساء بشرح ثعلب، حققه: أنور أبو سويلم، دار عمار، الأردن ١٩٨٨م ص ٣٧٧.

(٢٠) المصدر السابق ص ٤٩٣.

(٢١) المفضل بن محمد الضبي (ت ١٧٨ هـ): المفضليات، تحقيق: أحمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف بمصر ١٩٧٩ م ص ٣٠٩.

(٢٢) انظر: ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي، تحقيق: مطاع الطرابيشي، طبعة دمشق ١٩٧٤م، ص ٩٣.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

قال عمرو بن معد يكرب الزبيدي:

وسيفي كان من عهد ابن ضدٍّ ... تخيَّرهُ الفتى من قوم عادِ

وقال الحصين بن الحُمام:

مُضَعَّفَةَ السَّرْدِ عاديَّةً ... وعَضْبَ المَضارِبِ مِفْصالَها

وقال زهير بن أبي سلمى:

وآخرين تَرى المَاذِيَّ عُدَّتَهُم ... من نَسْجِ داود ما قد أورثَتْ إرَمُ

وكان للحجارة العاديَّة القديمة أهمية بالغة، فَقدْ عَبَدَ العَربُ الأنصابَ العاديَّة وأقْسَموا بها،

قال المهلهل بن ربيعة(٢٣):

كلَّا وأنْصابٍ لنا عاديَّة ... معبودةٍ قد قُطِّعَتْ تَقْطِيعَا

ووصف زهير بن أبي سلمى طريقاً قديماً فقال(٢٤):

وأبْيَضَ عادِيٍّ تَلُوحُ مُتُونُهُ ... على البِيدِ كالسَّيْحِ اليَمانِي المُبَلَّجِ

ووصف امرؤ القيس إبل رجل بـ «إرَمِيَّات»(٢٥):

رَبُّها أوضَعُ جَرْمٍ واحداً ... في لِقَاحٍ إرَمِيَّاتٍ رُفُد(٢٦)

= وشعراء النصرانية قبل الإسلام، جمع: لويس شيخو، دار المشرق، بيروت ١٩٦٧م، ص ٧٣٤ وديوان زهير بن أبي سلمى، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الآفاق، بيروت ١٩٨٢، ص ١٢٣. الماذيّ: الدُّروع الليِّنة.

(٢٣) شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص ١٧٢.

(٢٤) زهير بن أبي سلمى، الديوان ص ٢٣٧.

(٢٥) امرؤ القيس بن حجر (ت ٥٤٠م): الديوان، حققه: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر ١٩٦٤م، ص ٢١٥.

(٢٦) أوضَعُ جَرْمٍ: أبْخَل مَنْ في الحيّ، اللِّقاح: النوق التي أتى عليها من حَمْلها شهران أو ثلاثة، الرُّفود: التي تملأ من ألبانها الأرْفاد، وهي الأقداح.

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

وقالوا: الإبل العِيْدِيَّة نَجائِب معروفة مَنْسوبة إلى عاد،

قال رذاذ الكلبي(٢٧):

ظَلَّتْ تَجُوبُ بها البلدانَ ناجِيةٌ عِيديَّةٌ أُرْهِنَتْ فيها الدَّنانِيرُ

وإذا وصفوا شيئاً بالخَلاَء والقفار قالوا: «ما به من إرَمٍ و أَرِمٍ».

قال المرقِّش الأكبر(٢٨):

أَمْسَتْ خَلاءً بعد سُكَّانِهَا مُقْفِرةً ما إنْ بِهَا مِنْ إرَمِ

وقال زهير بن أبي سلمى(٢٩):

دار لأسْمَاءَ بالغَمْرَيْن ماثِلَةٌ كالوَحْي لَيْسَ بها من أَهْلِهَا أَرِمُ

قال ابن سيده: (٣٠) الإرَم والأَرِم: الحِجَارة، والآرام: الأَعْلام، وخَصَّ بعضهم بها أَعْلاَم (عاد)

وقال اللحياني: أَرَمِيٌّ وإرَمِيٌّ، والأُرُوم: الأَعلام، وقيل: هي قُبُور عاد. وعَمَّ بِهِ أبو عبيدة، فقال: هي الأَعلام.

ومن إرَم اشْتَقُّوا «الأُرُومَة» وهي أَصْل الشجرة، الراسخ القديم المُؤَثَّل، وتَعْني الشَّرَف القديم، والمآثر والحَسَب، قال أبو جُنْدب الهُذَلي(٣١):

أُولئكَ ناصِريَّ وهُمْ أُرُومِيْ وبَعْضُ القَوْمِ ليس بذي أُرُومِ

(٢٧) ابن منظور: اللسان، مادة (عود).

(٢٨) المفضل الضبي، المفضليات ص ٢٢٩.

(٢٩) زهير بن أبي سلمى، الديوان ص ١١٦.

(٣٠) ابن منظور: اللسان، مادة (أرم).

(٣١) المصدر السابق، مادة (أرم)

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقال الأعشى(٣٢):

مَا فَوْقَ بَيْتِكَ مِنْ بَيْتٍ عَلِمْتُ بِهِ ... وفِي أُرُومَتِهِ مَا مَنْبِتُ العُودِ

وقال زهير(٣٣):

لَهُ فِي الذَّاهِبِيْنَ أُرُومُ صِدْقٍ ... وكَانَ لِكُلِّ ذِي حَسَبٍ أُرُومُ

ويتردَّد في الشعر الجاهلي ادِّعَاؤُهم ملكيَّة الجِبَال والحِمَى، وموارد المياه من عهد عاد، قال أبو دؤاد الإيادي(٣٤):

أَلا أَبْلِغْ خُزَاعَةَ أَهْلَ مُرٍّ ... وإِخْوَتَهُمْ كِنَانَةَ عن إِيَادِ

تَرَكْنَا دارهُمْ لَمَّا شَرَوْنَا ... وكُنَّا أَهْلَهَا من عَهْدِ عَادِ

وقال رجل من طيء(٣٥):

وبالجَبَلَيْن لَنَا مَعْقِلانِ ... صَعَدْنَا إليه بِسُمْرِ الصِّعَادِ

مَلَكْنَاهُ فِي أَوَّلِيَّاتِ أَزْمَانِ من بعد نُوحٍ ومن قَبْلِ عَادِ

وقال قبيصة بن جابر(٣٦):

وتَيْمَاءُ التي من عَهْدِ عادٍ ... حَمَيْنَاهَا بأَطْرافِ العَوَالِي

---

(٣٢) الأعشى الكبير، ميمون بن قيس (ت ٦٢٤هـ): الديوان، حققه: محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٣م ص ٣٢١.

(٣٣) زهير بن أبي سلمى، الديوان ص ١٥٤، وانظر ديوانه أيضاً ص ٢٣٢، ٢٨٢.

(٣٤) المسعودي، علي بن الحسين (ت ٣٤٦هـ): التنبيه والإشراف، طبعة الصاوي، مصر، ص ١٧٥.

(٣٥) الهمداني، الحسن بن أحمد بن يعقوب (ت ٣٥٠هـ): الإكليل، تحقيق: محمد بن علي الأكوع، بغداد، ١٩٨٠م، ج١ ص ٩٠.

(٣٦) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي: ديوان الحماسة بشرح التبريزي، دار القلم، بيروت (د. ت) ج١ ص ٢٩٥.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقال بشامة بن حزن: (٣٧)

من عَهْد عادٍ كان معروفاً لنا أسْرُ المُلوك وقَتْلُها وقِتالُها

ورأى بعضُ المستشرقين أنَّ كلمة (عاد) لم تَكُنْ آسْمَ عَلَم في الأصل، بل كان يُراد بها القِدَم، وأن (من عَهْد عاد) و (عادِيّ) يعني منذ عهدٍ قديم جداً، وأنَّ المعنى هو الذي حَمَلَ الناس على وضع تلك الأساطير عن أيام عاد، وهي أقوام خرافيَّة لا أساس لوجودها(٣٨).

وما أوردناه من أشعار جاهلية يَدْحَضُ هذا الاستنتاج وسيأتي في مواضع من هذا البحث ما يُدَلِّل على معرفة العَرَب بأخبار عاد وقصصهم وأحوال معيشتهم وصفاتهم.

(٢)

جاء ذكر عاد في القرآن الكريم متَّصلاً بثَمُود في أربعة وعشرين موضعاً، وأن ثمود خَلَفَتْهُم في مساكنهم الرَّفِيهَة وبنيانهم الشامخ، وقصورهم المنحوتة في الجبال، وما تَمَتَّعوا به من رَغَد العَيْش في جنَّات وعُيُون،

---

(٣٧) أبو تمَّام، ديوان الحماسة ج١ ص ١٥٠.
وانظر قول الطِّرمَّاح من شعراء العصر الأموي:

لنا الجبلان من أزمان عادٍ ومُجْتَمَع الألاءةِ والعِضَاهِ

وقول آخر:

تَمُدُّ عليه من يمين وأشْمُلٍ بُحُورٌ له من عهد عادٍ وتُبَّعَا

لسان العرب، مادة (عود)
وقبيلة سويد بن أبي كاهل اليشكري غَلَبَتْ قوم عاد ومَنْ جاء بعدهم: قال:

غلَبَتْ عاداً ومَنْ بَعْدَهُمْ وأبتْ بَعْدُ فليس تُتَّضَعْ

انظر: شعراء النصرانية، ص ٤٣٢.

(٣٨) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ج١ ص ٣٠٨.

ARCHIVE

وزروع ونَخْل فَرِهين، وما كان من جُحُودهم لآيات رَبِّهم وكفرهم بنبيّ الله (هود)، وأن الله عذَّبهم بريحٍ صَرْصَرٍ عاتية(٣٩).

وفي القرآن الكريم ثلاث سور تتَّصل بـ (عاد): (هُود) و (لُقْمَان) و (الأحْقاف). وفي ذاكرة الإخباريين أساطير ومبالغات لا يَقْبَلُها العَقْل فيما يتَّصل بثراء عاد وما أُوتُوا من نعيم، رووا أنَّ شداد بن عاد كان قوياً جباراً سَمِعَ بوصف الجنَّة فأراد بناء مدينة تَفُوقها حُسناً وجمالاً، فجمع ما في الأرض من ذهبٍ وفضَّة ودُرّ وياقوت، فابتنى مدينة (إرَم) باليمن لكنَّه لم يتمتَّع بها لكُفْرِهِ بنُبُوَّة هود، إذْ أهلكه الله وسَحَقه(٤٠).

ويبدو أنَّ حكاية شداد بن عاد قد نُسِجت من أخيلة القُصَّاص والمفسرين المسلمين في القرن الثاني الهجري معتمدين على ما جاء في القرآن الكريم وأخبار الجاهليين عن ثراء عاد وبطشهم وشموخ بنيانهم.

وفي الشعر الجاهلي إشارات قليلة إلى «أَصْنَاع» عادٍ وهي حُصُون وقصور منحوتة في الجبال، لكن هذه الأَصْنَاع لم تَدْفَع عنهم المنيَّة ولم تَقِهم غوائل الدَّهر والمصير المَحْتُوم.

وعندما يَعْرِضُون لحتميَّة الموت وتَفاهة ما يختصمون عليه، وبطش الدهر يَتَعَزَّون بمصائر مَنْ قَبْلَهم من الأُمم القديمة ذات البأس والشِّدَّة، وبمصير عاد «ذوي النعَم» و «أَصْحَاب الأَصْنَاع» و «أَصْحَاب المُلْك» لكن المال والمُلْك والقوة لا تدوم، ولا تدفع المنية عن البشر. قال عمرو بن

---

(٣٩) انظر القرآن الكريم: سورة الأعراف، آية ٦٥، ٧٤، التوبة آية ٧٠، هود آية ٥٠، ٥٩، ٦٠، إبراهيم آية ٩، الحج، آية ٤٢، الشعراء، آية ١٢٣، ص آية ١٢، غافر آية ٣١، فُصِّلت، آية ١٣، ١٥، الأحقاف، آية ٢١، ق آية ١٣، الذَّاريات آية ٤١، القمر آية ١٨، الحاقَّة آية ٤ ـ ٦، الفجر آية ٦، الفرقان، آية ٣٨، العنكبوت، آية ٣٨، النجم، آية ٥٠.

(٤٠) انظر قصة شداد بن عاد، مخطوطة مكتبة الأوقاف العامة ببغداد، رقم ٤٩٣٢/٩ مجاميع.

قميئة : (٤١)

قــد كَــانَ من غَسَّــانَ قَبْلَكَ أَمْـ ـلَاكُ ومــن نَــصْــرٍ ذوو نِــعَــمِ
فتتــوَّجُــوا مُـلْكــاً لهـم هِـمَـمٌ فـفَـنُـوا فَـنَـاءَ أوائِـلِ الأُمَـمِ
لا تَـحْسِبَنَّ الــدَّهْــرَ مُـخْلِدَكُـمْ أو دائــمــاً لَـكُـمُ ولـم يَـدُمِ
لــو دام دَامَ لــتُـبَّـعٍ وذَوِي آلْ أَصْـنَـاعِ من عــادٍ ومــن إرَمِ

وضرب عمرو بن معد يكرب الزبيدي المثل بملوك اليمن وعاد وما كانوا عليه من نعيم ومُلْك وجبروت ؛ لكنّهم بادوا وتحوَّل ملكهم إلى مَنْ جاء بعدهم. قال لقيس بن المكشوح عندما تهدّده : (٤٢)

أتُــوعِــدُنِي كــأَنَّــكَ ذو رُعَيْـنٍ بــأَفْضَـلِ عيشَـةٍ أو ذو نُـواسٍ (٤٣)
وكــائِنْ كــانَ قَبْلَكَ من نَـعِيـمٍ ومُلْكٍ ثَـابِتٍ في النَّــاس رَاسِـي
قديــمٍ عَهْــدُهُ مـن عَهْــد عَــادٍ عـظيم قَـاهِـرِ الجَبَـروت قَــاسِي
فَــأَمْـسَـى أهـلُهُ بَـادُوا وأَمْـسَـى يُحَـوَّلُ من أُنَـاسٍ فـي أُنَـاسِ

ويرى سليمان بن ربيعة الثَّعلبي أن الحياة لا لَذَّةَ فيها ولا نعيم ، ما دام الدهر يتحكم في أعمار البشر، وما دامت أُمم عظيمة لم تُخَلَّد وزال عنها ملكها ونعيمها،
قال : (٤٤)

مــا لَــذَّةُ العَيْشِ والفَتَى للدَّهْــرِ (م) والــدَّهْــرُ ذو فُــنُــونِ

(٤١) عمرو بن قميئة ، الديوان ، حققه : حسن كامل الصيرفي ، طبعة معهد المخطوطات العربية ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ١٨٩ - ١٩٠ .

(٤٢) عمرو بن معد يكرب الزبيدي ، شعره ، حققه : مطاع الطرابيشي ، دمشق ١٩٧٤م ص ١١٧ - ١١٨ .

(٤٣) ذو رُعَيْن : أحد ملوك اليمن ، ورُعَيْن حِصْنُهُ ، ذو نُواس : صاحب الأُخدُود .

(٤٤) الجاحظ ، عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ) : البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٩٦٨م ج١ ص ١٩٥ .

أَهْلَكَ طَسْمـاً وقبـل طَسْمٍ ... أَهْـلَكَ عـاداً وذا جُـدُونِ
وأَهْـلَ جَـاشٍ وَمْـأرِبٍ بَـعْـدَ (م) حَيَّ لُقْـمَـان والـتُّـقُـونِ(٤٥)
والـيُـسْـرُ لـلعُـسْـرِ والـتَّـغَـنِّي ... لـلفَـقْـرِ والـحَـيُّ لـلمَـنُـونِ

(٣)

وقد أشار القرآن الكريم إلى هَلَاك عاد بالريح ، قال تعالى :(٤٦) ﴿وأَمَّا عَادٌ فأُهْلِكُوا بريحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ﴾ أمّا الشُّعراء الجاهليُّون فَنَسبوا هلاك عاد إلى «الزَّمَن» و «الحَادِثات» و «رَيْب الدَّهْر» و «الغُول» :

قال الأعشى :(٤٧)

ألـم تَـرَوا إرَمـاً وعَـاداً ... أَوْدى بـهـا الـلَّيْـلُ والـنَّـهَـارُ
بَـادُوا فَـلَمَّـا أنْ تَـآدَوا ... قَـفَّـى عـلى إثْـرِهـم قُـدَارُ

وقال زُهير :(٤٨)

ألَا لا أرى على الحَـوَادِثِ بـاقيـا ... ولا خَـالِداً إلَّا الجِبَـالَ الـرَّواسِيَـا
ألَـمْ تَـرَ أنَّ الـلّهَ أهْـلَكَ تُـبَّـعـاً ... وأهْلَكَ لُقْمَـانَ بن عـادٍ وعَـادِيَـا

وقال عدي بن غطيف الكلبي :(٤٩)

أهْلَكَنَـا الـلَّيْـلُ والنَّـهـارُ معـا ... والـدَّهْرُ يَعْـدُو على الفَتَى جَذَعَـا
كَمَـا سَطَا بـالآرامِ عَـادُ وبِـالـ ... حِـجْـرِ فـأرْكَى لـتُبَّـعٍ تَـبَـعَـا

(٤٥) التقون : بنو تِقْن بن عاد ، اللسان ، مادة (تقن) .
(٤٦) الحاقة ، آية ٦ .
(٤٧) الأعشى ، الديوان ص ٣٣١ .
(٤٨) زهير بن أبي سلمى ، الديوان ص ٢٠٩ .
(٤٩) الجاحظ : الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ج ٧ ص ٢٥٦ .

وقال رجل من عبس: (٥٠)

ليس آمرؤٌ خالداً والمَوْتُ يَطْلُبُهُ ... هاتِيْكَ أَجْسَادُ عَادٍ أصبحَتْ جِيَفَا

وقال أبو وجرة السَّعدي: (٥١)

صَبَبْتُ عليكم حاصِبِي فَتَركْتُكُمْ ... كَأَصْرَامِ عَادٍ حين جَلَّلَها الرَّمْدُ

وقال رُشَيْد بن رُمَيْض العنبري(٥٢):

«مَنْ يَلْقَنِي يُودِ كَمَا أَوْدَتْ إِرَمْ».

وقال متمم بن نويرة: (٥٣)

ولقد علمتُ ولا مَحَالَةَ أَنَّنِي ... للحادِثَاتِ فهل تَرَيْني أَجْزَعُ

أَفْنَيْنَ عاداً ثم آل مُحَرِّقٍ ... فَتَرَكْنَهُم بلداً وما قد جَمَّعُوا

ذَهَبُوا فلم أُدْرِكْهُمُ وَدَعَتْهُمُ ... غُولٌ أَتَوْهَا والطَّرِيقُ المَهْيَعُ

(٥٠) الجاحظ، الحيوان ج٣ ص ٨٨.

(٥١) ابن منظور، اللسان، مادة (رمد).

(٥٢) أبو تمام: ديوان الحماسة بشرح التبريزي، دار القلم، بيروت (د. ت) ج١ ص ١٣٣.

وهذا البيت منسوب إلى عمرو بن معد يكرب الزبيدي،

انظر: ديوانه، ص ١٧٢.

وانظر أيضا قول الأفوه الأودي:

فينا معاشر لم يبنوا لقومهم ... وإنْ بَنَى قومهم ما أفسدوا عادوا

كانوا كَمِثل لُقَيْم في عشيرته ... إذ أهلكت بالذي قد سَدَّى لها عَادُ

أو بعده كقدارٍ حين تابَعَهُ ... على الغواية أقوامٌ فقد بادوا

عبد العزيز الميمني: الطرائف الأدبية، دار الكتب العلمية، بيروت (د. ت) ص ٩.

وهذا المعنى مكرر في الشعر الجاهلي، كقول الفِنْد الزِّمَّاني:

«لقيت تغلبُ كعصبةٍ من عاد» وقول الأسود بن يعفر:

«وأسبابه أَهْلَكْنَ عاداً وأنزلت...» انظر: شعراء النصرانية ص ٢٤٣، ٤٨٤.

(٥٣) المفضل الضبي، المفضليات ص ٥٣.

واستغلّ خِداش بن زهير عَمَلِيَّة إبادة عادٍ في تصوير إبادة مُرَّة والقبائل المُعَادية، واسْتَقْطَبَ في هذا التصوير دلالات الألفاظ بنحوٍ يُحَدِّد تماماً رُؤْيته الشعرية لهذا الحَدَث التاريخي الهائل، قال: (٥٤)

عَـدَدْتُـم عَطْفَتينِ ولم تَعُـدُّوا ... وقـائِعَ قـد تـرَكْنَكُمُ حَصِيْـدَا

تَـرَكْنَـا عـامِـرَيْهم مِثْـلَ عَـادٍ ... ومُـرَّةَ أَهْلكُـوا إلاّ الشَّـرِيْـدَا

ويحوِّل عَدِيٌّ بن زيد العبادي فكرةَ الفَنَاء الذي أَصاب الأُمم القديمة إلى أَلْحَانٍ جنائزية يُعزِّي بها البشرية فيما يُشْبه المَرْثَاة الإنسانية لكل إنسان يَبْغي الحَيَاة والبَقَاء خِلافاً لِسُنَّة الحياة. قال: (٥٥)

أَيْنَ أَهْلُ الدِّيارِ من قومِ نُوحٍ ... ثُمَّ عـادٌ ومنْ بَعْـدِهم ثَـمُـودُ

أَيْـنَ آبـاؤُنَـا وأَيْن بَـنُـوهُـمْ ... أَيـنَ آبـاؤُهـم وأَيْـنَ الجُـدُودُ

سَلَكُـوا مَنْهَـجَ المَنَـايَا فَبَـادُوا ... وأَرَانَـا قـد كَـانَ مِـنَّـا وُرُودُ

وقال عدي أيضاً: (٥٦)

أبـا شُريحٍ فلا تَحْزُنْكَ عِشْرَتُنا ... فالمَرْءُ رَهْنٌ لرَيْبِ الدَّهْرِ والحُمَمِ

إنَّ الأَسَى قَبْلَنَـا جَمٌّ ونَـعْلَمُـهُ ... فيمـا أُدِيـلَ من الأَجـداد والأُمَمِ

منهمْ رأيتُ عِيَـانـاً أو تُخَبِّـرُهُ ... ومـا تُحَدِّثُ عن عـادٍ وعَنْ إرَمِ

ودُونَ ذلـك كَـمْ مَلْكٍ ومَـغْبَـطَةٍ ... بَـادُوا وكَانُـوا كَفَيِّ الظِّلِّ والحُلُمِ

ولم يَرِدْ في الشعر الجاهلي إبادة عادٍ بالريح إلاّ في قصيدة لعبيد بن

---

(٥٤) خداش بن زهير العامري، شعره، صنعة: يحيى الجبوري، طبعة مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٨٦م ص ٤٥.

(٥٥) عدي بن زيد العبادي، الديوان، حققه: محمد جبار المعيبد، دار الجمهورية، بغداد ١٩٦٥م، ص ١٢٢.

(٥٦) عدي بن زيد العبادي، الديوان ص ١٧٠.

الأبرص، قال فيها: (٥٧)

وخَيَّرني ذو البُؤْس في يوم بُؤْسِهِ ... خِصَالاً أرَى في كُلِّها المَوْتَ قد بَرَقْ
كما خُيِّرَتْ عادٌ من الدَّهْرِ مَرَّةً ... سَحَائِبَ ما فيها لِذي خِيْرَةٍ أَنَقْ
سَحَائِبَ ريحٍ لم تُوَكَّلْ بِبَلْدَةٍ ... فَتَتْرُكُها كأنَّها لَيْلَة الطَّلَقْ(٥٨)

ولا شكَّ أنَّ هذه الأبيات صدىً للموروث الشَّعْبي في قصة هلاك عاد، إذْ يروى في حِكَاية الاستسقاء أنَّ اللّه أنْشَأ سحائب ثلاثاً بيضاء وحمراء وسوداء، ونُودي قَيْل عادٍ: اخْتَرْ لنفسك ولقومك. فاخْتَارَ السحابة السَّوْدَاء لأنها أكثر مَطَراً، فلمّا رَأَوْهَا قالوا: هذا عَارِضٌ مُمْطِرُنَا، فَأَخَذَتْهُم صاعقةُ العَذَاب ودَمَّرتهم الريحُ الصَّرْصَر تدميراً. ولا أَسْتَبْعِد النَّحْلَ في هذه الأبيات التي لم أجد لها نظيراً في الشعر الجاهلي.

وفَسَّرَ علماء المسلمين الرِّيح الصَّرْصَر العاتية المذكورة في الذِّكر الحكيم، فقال التَّبْريزي(٥٩): مِن الرِّياح الدَّبُور، وهي المذكورة في القرآن، وعنه ﷺ، قال: «نُصِرْتُ بالصَّبَا وأُهْلِكَتْ عادٌ بالدَّبُورِ» وفي ذلك يقول أبو شُجَاع:

إنَّ الرِّياحَ الذَّارِيَاتِ أَرْبَعُ ... مِنْهَا النُّعَامَى والصَّبَا والزَّعْزَعُ
ثُمَّ الدَّبُورُ مَرُّهَا لا يَنْفَعُ ... قد أُهْلِكَتْ عادٌ بِها وتُبَّعُ

(٤)

ومن (عاد) شُهِر لُقْمَان الحكيم الذي وَرَدَ ذكرُهُ في القرآن الكريم،

---

(٥٧) عبيد بن الأبرص، الديوان، حققه: حسين نصار، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٧م، ص ٨٨.

(٥٨) الأَنَق: الإعجاب والسرور، الطَّلَق: سير الليل لورد الغِبّ وهو أن يكون بين الإبل والماء ليلتان وبعده القَرَب.

(٥٩) التيفاشي، سرور النفس بمدارك الحواس الخمس، حققه: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠، ص ٣١٠.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وسُمِّيت سورةٌ باسْمِهِ، ووصَفَه الله ـ تعالى ـ بالحِكْمَة، وله وَصَـايا في ابنـه ذائعةٌ مَشْهُورة(٦٠). وَضَرَب العَرَبُ بحِكْمَتِـهِ المَثَل(٦١). وقـالوا إنَّـه عُمِّرَ خَمْسَمائة سنةٍ وستين، فكان عُمْرُهُ مضرب الأَمْثَال(٦٢).

ويَـذْكُرُ أهـلُ الأخبار(٦٣) أنَّ عـاداً أصابَهُم قَحْطٌ تَتَـابَعَ عليهم، فجهَّـزُوا وَفْداً إلى مكة يَسْتَسْقُون في سبعين رجلاً منهم «لُقْمَان بن عاد» وآخرون، فَلَمَّا قَدِمُوا مكةَ نزلوا بظَاهِرِها عند بَكْر بن معاوية زعيم العماليق، وأقاموا عنده يَشْربون الخَمْرَ وتُغَنِّيهم الجَرَادَتَان، ونَسُوا ما جـاءُوا من أَجْلِهِ.. ثم خرجوا يستسقون، فأَنْشَأَ الله على قومهم سحائب فاستبشروا بها، فأَنْزَلَ الله عليهم العذاب ريحاً فيها كشُهُب النَّار سخرها الله ـ تعالى ـ عليهم سبع ليالٍ وثمانية أيَّام حُسُوماً، وكَانَ تَخَلَّف من الوفد «لُقْمَان بن عاد» الذي لاذَ بالكَعْبَة وتَضَرَّع وسَأَلَ الله الخُلُودَ، فَنُـودِيَ أَنْ قد أَجَبْتُ دعـوتَكَ، ولا سبيـل إلى الخُلُود، ولكن اخْتَرْ لنفسك عُمْرَ سبع بَقَرات عُفْر في جَبَلٍ وَعْر، أو عُمْرَ سبعةِ أنْسُر، إذا مات نَسْر تبعه آخر، فاخْتارَ النُّسور، فعاش عمراً طويلاً، وكان آخرُ النُّسور اسْمُه «لُبَد» مات بِمَوْتِهِ، فَضَرَبُوا به الأَمْثَال(٦٤).

---

(٦٠) انظر: سورة لقمان، وتفسير الطبري ج ٢١ ص ٣٩.

(٦١) في المثل: أَحْكَم من لُقْمَان»: مجمع الأمثال ج١ ص ٢٢٢، وجمهرة الأمثال ج١ ص ٤٠٥، والدرة الفاخرة ج١ ص ١٦٢.

(٦٢) أبو حاتم السجستاني: المُعَمَّرون والوصايا، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ص ٢.

(٦٣) القصة مختصرة بتصرف عن: الكامل في التاريخ ج١ ص ٤٨ ـ ٤٩، والبدء والتاريخ ج١ ص ٢٨ ـ ٣٠، وأخبار الزمان ص ١٠٤ ومروج الذهب ج٢ ص ٩٢ وجمهرة أشعار العرب ج١ ص ٢٦، والفاخر ص ٦٨ وتاريخ الطبري ج١ ص ٢٢٣، وعيون الأخبار ج٤ ص ٥٩، ونهاية الأرب ج ١٣، ص ٦٠.

(٦٤) في المثل: «أتى أَبَدٌ على لُبَد» و «أعْمَـرُ من لُبَد» الدرة الفاخرة ج١ ص ٢٩٨، ومجمع الأمثال ج٢ ص ٥١، وتمثال الأمثال ص ٢٣١، وجمهرة الأمثال ج٢ ص ٧٥ والمستقصى في أمثال العرب ج٢ ص ٢٥٤.

قال النابغة الذبياني(٦٥):

يـا دَارَ مَيَّـةَ بـالعَلْيَاءِ فـالسَّنَـدِ ... أَقْـوَتْ وطَالَ عَلَيْهَـا سَالِفُ الأَبَـدِ
أَمْسَتْ خَلاءً فأَمْسَى أَهْلُهَا احْتَمَلُوا ... أَخْنَى عَلَيْهَا الَّذي أَخْنَى عَلَى لُبَد

فقد استَغَلَّ النابغة هذه الحِكَايـة في تصويـر دَمَارِ الـدِّيار ومُحُـولها وانْدِثَارِها، واسْتَقْطَبَ في هذا التصوير حكاية لقمان ونسوره، وفِعْل الزَّمن وتأثيره في المَوْجُودات، واسْتَطَاع أنْ يُحَدِّد رُؤَاه الشعرية لِفِعْل الدَّهر وسَطْوته وبَطْشه معتمداً على المَوْروث الثقافي من حكاية لُقْمَان ولُبَد.

وقال لبيد بن ربيعة العامري(٦٦):

ولقـد جَـرَى لُبَـدٌ فـأَدْرَكَ جَـرْيَـهُ ... رَيْبُ الـزَّمَـانِ وكـان غيـر مُثَقَّـلِ
لَمَّـا رَأَى لُبَـدُ النُّسُـورَ تَتَـابَعَتْ ... رَفَـعَ القَـوَادِمَ كـالفَقِيـرِ الأَعْـزَلِ
مِنْ تَحْتِـهِ لُقْمَـان يـرجـو نفعـه ... ولقد رأى لُقْمَان أَنْ لَمْ يَـأْتَلِ(٦٧)

فالمرءُ يَهْرُبُ من الموت لكن الموت يُطَارِدُه، ويَدُ المَنُون تَنَالُهُ أَيْنَما اتَّجه، وقد أفاد الشاعر من هذه الأُسطورة الشَّعبية ووظَّفَها لخدمة المَعْنَى الذي يقصد إليه، فلُبَد الذي يُمَثِّل الإنسـان يَرَى النُّسـور قبله يَهْوِي الـواحِدُ تِلْوَ الآخر، ولا يَتَّعِظُ من غيره فيُحَاول الهَرَب من الموت المَحْتوم، وأَيْنَ المَفَرّ من ريب المَنُون الذي يُطِيح بكلِّ حَيٍّ. ولُقْمَان ونُسُـوره يُقَدِّمهم الشـاعر الجاهلي أُنْمُوذَجاً لمصير البشرية: الفَنَاء المحتوم، والموت المُؤَكَّد.

---

(٦٥) النابغة الذبياني، الديوان، حققه: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر ١٩٧٧م، ص ١٦.

(٦٦) لبيد بن ربيعة العامري، الديوان، حققه: إحسان عباس، طبعة وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت ١٩٦٢م ص ٢٧٤.

(٦٧) القوادم: مُقَدَّم جناح النسر، الفَقِير: المكسور الفَقَار، الأَعْزَل من الخَيْل: المائل الذنب، لم يَأْتَل: لم يُقَصِّر في استبقاء النسور والحرص عليها، لكن القَدَر غَلَبَه.

وهذه الصورة يكررها طرفة بن العبد، فيقول(٦٨):

فَكَيْفَ يُرَجِّي المَرْءُ دَهْراً مُخَلَّداً　　وأيَّامُهُ عَمَّا قليل تُحَاسِبُهْ
أَلَمْ تَرَ لُقْمَان بن عادٍ تَتَابَعَتْ　　عليه النُّسُورُ ثم غَابَتْ كَوَاكِبُهْ

أمَّا أوس بن حجر، فيرى في «لُبَد» مَثَلاً للصداقة الكاذبة، والخِيانة من الصديق، قال(٦٩):

خانَتْكَ مِنْهُ ما عَلِمْتَ كَمَا　　خَانَ الإخَاءَ خَلِيْلَهُ لُبَدُ

واسْتَحَال نَسْر لُقْمَان لدى الشعراء الإسلاميين رمزاً للسلامةِ وطول العُمْر، وعندما يتناولون حكايته في أشعارهم يستندون إلى قِيَم بلاغية أكثر من استنادهم إلى قِيَم أُسطورية، قال سهل بن أبي غالب الخزرجي يصف طول عمر معاذ بن مسلم بن رجاء(٧٠):

إنَّ مُعَاذَ بن مُسْلم رَجُلٌ　　قد ضَجَّ من طُول عُمْرِهِ الأَبَدُ
قد شَابَ رأسُ الزَّمَانِ واكْتَهَل الدَّ (م) هْرُ وأَثْوَابُ عُمْرِهِ جُدُدُ
يا نَسْرَ لُقْمَان كَمْ تعيشُ وكَمْ　　تَسْحَبُ ذَيْلَ الحَيَاةِ يا لُبَدُ

* * *

ومَيَّز بعض الإخباريين والمُفَسِّرين بين لُقْمَان عاد، ولُقْمَان الحكيم المذكور في القرآن الكريم، وزعموا أنَّ لقمان الحكيم عاش في عهد النبي داود، قال الجاحظ(٧١) «ومن القُدَماء مِمَّن كان يُذْكَرُ بالقَدْر والرياسة، والبيان

(٦٨) طرفة بن العبد، الديوان، حققه: لطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغةالعربية بدمشق ١٩٧٥م، ص ١٤١.

(٦٩) أوس بن حجر، الديوان، حققه: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ١٩٦٧م ص ٢٢.

(٧٠) الجاحظ، الحيوان ج٣ ص ٤٢٣ وج٦ ص ٣٢٧.

(٧١) الجاحظ، البيان والتبيين ج١ ص ١٨٤ و ٣٦٥، والبرصان والعرجان، حققه: محمد مرسي الخولي، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨٧م، ص ٢٠٢.

ARCHIVE

والخطابة، والحِكْمة والدَّهاء: لُقْمَان بن عاد، ولُقَيْم بن لقمان. . وكانت العرب تُعَظِّمُ شَأْنَ لقمان بن عاد الأكبر والأصغر، ولُقَيم بن لقمان في النَّبَاهة والقَـدْر، وفي العِلْم والحِكَم، وفي اللِّسان والحِلْم، وهـذان غيـر لُقْمَـان الحكيم المذكور في القرآن على ما يقوله المُفَسِّرون».

ويفهم من قـول الجاحظ أن لقمـان الحكيم هو نفسـه لقمـان عـاد الموصوف بالعِلْم والحِكْمَة واللَّسَن والحِلْم والنَّبَاهة. وهذا ما أُرَجِّحُهُ، وإن كان المفسّرون ينكرونه.

ويهمُّنا هنا أنَّ حِكْمَةَ لقمان بقيت محفوظة في كتاب إلى مَبْعَث النبيّ ﷺ وفي حـديث سُويـد بن الصامت أنـه مرّ بـالـرسـول ﷺ وهـو يُحَـدِّثُ أتباعه، فقال له: لعلَّ الذي مَعَكَ مثل الذي معي، فقال: وما الذي معك؟ قال سُويد: مجلة لُقْمَان (يريد كتاباً فيه حِكْمَة لقمان) فقال لـه الرسـول: اعْرِضْهَا عليَّ، فعَرَضَها عليه، فقال له: إنَّ هذا لكلام حَسَن، والذي معي أفضل، قرآن أنزله الله - تعالى - هو هُدىً ونور(٧٢).

وزعم وهب بن منبِّه أنه قرأ من حِكْمة لقمان نَحْواً من عشرة آلاف باب(٧٣). وقـد جمع أحـد العُلَماء حكمته وأمثاله وأخبـاره في كتـاب سمَّـاه «أمثـال لُقْمَـان الحكيم»(٧٤) وقد أورد الجاحظ في البيان والتبيين نماذج من أمثالـه وحِكمه، قـال

---

(٧٢) عبد الملك بن هشام، السيرة النبوية، تحقيق: عبد السلام هارون، البابي الحلبي، القاهرة ج٢ ص ٦٨. والزمخشري: الفائق ج١ ص ٢٠٦، واللسان، مادة (جلل).

(٧٣) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم الدينوري (ت ٢٧٦ هـ): كتاب المعارف، تحقيق: ثروت عكاشة، دار المعارف بمصر ١٩٦٩م ص ٢٥.

(٧٤) كتاب المجلة في الأمثال لأبي عبيد (ت ٢١١ هـ) ذكره ابن خير الإشبيلي في فهرسه ص ٣٤١، ونشر جالان الفرنسي أمثال لقمان سنة ١٧٠٨ م ونشر أمثال لقمان الحكيم، جوزيف دير نبورغ، لندن ١٨٥٠م، وترجمها إلى الفرنسية دي برسفال ١٨١٨م وشربونو ١٨٤٧م ومارسيل سنة ١٧٩٩، ونشرها في هولندة المستشرق أربيانوس، ونشرها في ألمانيا سنة ١٨٤٣ المستشرق الألماني فرايتاج.

لابنه: أيْ بُنَيّ، إنّي نَدِمتُ على الكَلَام ولم أنْدَم على السُّكُوت(٧٥).

وقال له: يا بنيّ، إيَّاكَ والكَسَل والضَّجَر، فإنَّك إذا كَسِلْتَ لم تُؤدِّ حَقًّا، وإذا ضَجِرْتَ لم تَصبر على حَقٍّ(٧٦).

وقال له: ثلاثةٌ لا يُعْرَفون إلاّ في ثلاثة مَوَاطن: لا يُعْرَفُ الحليم إلاّ عند الغَضَب، ولا الشُّجاع إلاّ في الحَرْب، ولا تَعْرِف أَخَاكَ إلاّ عند الحَاجَةِ إليه(٧٧).

وفي الشعر الجاهلي إشارات قليلة إلى حِكْمة لُقْمَان، قال المسيب بن عَلَس: (٧٨)

ولأَنْتَ أَبْيَنُ حين تَنْطِقُ مِنْ ... لُقْمَان لَمَّا عَيَّ بالأَمْرِ

وقال لبيد بن ربيعة(٧٩):

وأَخْلَفَ قُسّاً: لَيْتَني ولو انّني ... وأَعْيَا على لُقْمَان حُكْم التَّدَبُّرِ

وقال أبو قيس بن الأسلت في مدح أبي أُحيحة سعيد بن العاص(٨٠):

وكان أبو أُحَيْحَةَ قد عَلِمْتُم ... بمكَّةَ غير مُهْتَضَم ذَمِيمِ

إذا شدَّ العصَابَةَ ذاتَ يومٍ ... وقام إلى المَجَالس والخُصُومِ

---

(٧٥) الجاحظ، البيان والتبيين ج١ ص ٢٦٩.

(٧٦) المصدر السابق ج٢ ص ٧٤.

(٧٧) المصدر السابق ج٢ ص ٧٦ وانظر أنموذجاً آخر في البيان والتبيين أيضاً ج٢ ص ١٤٩، ،وروى المَقَّري، أبو عبدالله محمد بن أحمد في كتاب المختار من نوادر الأخبار، تحقيق: د. أنور أبو سويلم، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨٦م، ص ١٢٥ ـ وصيّة مطوّلة للقمان الحكيم. وانظر كذلك غرر الخصائص الواضحة للوطواط، دار صعب، بيروت، ص ٨٧.

(٧٨) الجاحظ، البيان والتبيين ج١ ص ١٨٩، وهو منسوب للأعشى، الديوان ص ٣٥١.

(٧٩) المصدر السابق ج١ ص ١٨٩. أي في تَمَنِّيه وقوله: ليتني.. ولو أنني.

(٨٠) المصدر السابق، ج٣ ص ٩٧.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكــان البَخْتَرِيُّ غَــدَاةَ جَمْــعٍ ... يُــدَافِعُهُــم بلُقْمَــان الحَكِيــمِ

ويروون أَنَّ زبَّان بن سيّار الفَزاريّ رحل مع النابغة الـذبياني يريدُ الغَزْوَ، فنظر النابغة وإذا على ثوبه جرادة، فتطَيَّر ورَجَعَ، ومضى زبّانُ وعاد بالغَنَائم، فقال زبانُ في ذلك(٨١):

تَـخبَّـرَ طَـيْـرَهُ فـيـهـا زِيَـادٌ ... لِـتُخْـبِـرَهُ ومـا فـيـهـا خَـبِـيْـرُ
أَقَـامَ كَـأَنَّ لُـقْـمَـانَ بـن عـادٍ ... أَشَـارَ لـه بِـحِكْـمَـتِـهِ مُـشِـيْـرُ

وقد أكثر الشعراء الإسلاميون من ذِكْر لُقْمَان الحكيم ووصاياه ولَسَنه وفَصَاحته وحِكْمَته(٨٢).

***

وَضَـرَبُـوا المَثَـل بـأَيْسَـار لُقْمَـان، قـالـوا: هم ثمـانيـة رجـالٍ من العماليق(*)، ما فيهم أَحَد إلّا جَمَعَ من الصِّفَات الكريمة أَسْمَاهـا، فيهم الحِلْم، والطُّهْر، والكَرَم. وقد اتَّخَذهم شعراء الجاهلية رمـزاً للسَّمَاحـة والرِّئاسة والجُود وإغاثة المَلْهُوفين، والحِلْم عن السُّفَهاء، قال امرؤ القيس حين نزل على خالد بن سدوس النبهاني(٨٣):

إِذَا مـا كُنْتَ مُفْتَخِـراً فَفَـاخِـرْ ... بِبَيْتٍ مثـل بَيْتِ بَـنِي سَـدُوسَـا

---

(٨١) الجاحظ، الحيوان ج٣ ص ٤٤٧.

(٨٢) قال الصَّلَتان العبدي: «أَلَمْ تَرَ لُقْمَان أَوْصَى بنيه... الخ» شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ج٣ ص ١٢١٠، وقال أبو دلامة الأسدي «فما ولدتك مريم أم عيسى ولم يكفلك لُقْمَان الحكيم» ديوانه، تحقيق: رشدي حسن، دار عمار ١٩٨٦، ص ٤٢، وقالت ابنة وثيمة بن عثمان: «بلسان لقمان بن عادٍ وفَصْل خطبته الحكيمة» البيان والتبيين ج١ ص ١٨٣.

(*) وهم: بيض وحممة (حمحمة) وطفيل، وذفافة، وملك (مالك) وثميل (نميل) وفروعة (فرزعة) وعمار.

(٨٣) امرؤ القيس بن حجر الكندي (ت ٥٤٠م): الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر ١٩٦٤م ص ٣٤٤. الماء القريس: الجامد من شدة البرد.

بِبيتٍ تُبْصِرُ الرُّؤَسَاءَ فيهِ ... قِيَاماً لا تُنَازَعُ أو جُلُوسَا
هُمُ أيْسَارُ لُقْمَانَ بن عادٍ ... إذا ما أَجْمَدَ الماء القَرِيْسَا

وقال أوس بن حجر: (٨٤)

وفتيانُ صِدْقٍ لا تَخُمُّ لِحَامُهُمْ ... إذا شُبِّهَ النَّجْمُ الصُّوَارَ النَّوافِرَا
وأيْسَارُ لُقْمَان بن عادٍ سَمَاحَةً ... وجُوداً إذا ما الشَّوْلُ أَمْسَتْ جَرَائِرَا

وقال طرفة بن العبد(٨٥):

فَفِداءٌ لبني قَيْسٍ عَلَى ... ما أَصَابَ النَّاسَ من سُرٍّ وضُرْ
وهُمُ أَيْسَارُ لُقْمَانَ إذا ... أَغْلَت الشَّتْوَةُ أَبْدَاءَ الجُزُرْ
لا يُلِحُّونَ على غَارِمِهِمْ ... وعلى الأَيْسَارِ تَيْسِيرُ العَسِرْ

وإلى أَيْسَار لقمان كانت إشارة النابغةالذبياني في مدح بني غَسّان، قال(٨٦):

همُ المُلُوكُ وأَبْنَاءُ الملوكِ لهم ... فَضْلٌ على النَّاسِ في اللاواءِ والنِّعَم
أحلامُ عادٍ وأَجْسَادٌ مُطَهَّرَةٌ ... من المَعَقَّةِ والآفَاتِ والإِثَمِ

وفي الشعر الجاهلي إشارات إلى قَصَص خُرافيَّة نسجها خيال القُدماء عن قوم عاد، ولم يَبْقَ من هذه الحكايات إلّا بقايا متناثرة، كحديثهم عن

---

(٨٤) أوس بن حجر، الديوان ص ٣٣. تخم لحامهم: يدّخرونها فتخمّ وتفسد، الصوار: قطيع البقر، الشول: جماعة الإبل التي ارتفع لبنها عند الحمل أو البرد أو الجوع. وجرت الناقة: لم تنتج.

(٨٥) طرفة بن العبد، الديوان ص ٧٢.

أبداء الناقة: أشرف أعضائها، والجزر: جمع جزور وهي الناقة المجزورة أي المذبوحة.

(٨٦) النابغة الذبياني، الديوان، ص ١٠١، وانظر أيضا قول زهير بن مسعود:

كأنَّهم عادٌ حُلُوماً إذا ... طَاشَ من الجَهْلِ القَطَارِيبُ

ومعنى القطاريب هنا: السُفهاء الجهّال.

يحيى الجبوري، قصائد جاهلية نادرة. دار الرسالة، بيروت ١٩٨٢م، ص ٩٤.

ومعنى اللأواء في بيت النابغة: الشِّدّة وسوء الحال، والمعَقَّة: عقوق الرّحم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«كَلْب طَسْم» وكانوا يضربون به المَثَل في مكافأة المُحْسِن بالإسَاءَة، ويزعمون أنَّ طَسْماً قَوْمٌ من عاد، انقرضوا، وكان لهم كلب يُحْسِنُون إليه، ويُبَالغون في تكريمه حتى إنَّهم يسقونه الحليب أيَّام الجَدْب بينما أولادهم مُسْغَبِين، (وقد يكون هذا التكريم من قبيل الطوطمية(٨٧) عند الشُّعوب البدائية) ويزعمون أنَّ هذا الكلب قد دَلَّ بنباحه العدو على مضارب طَسْم، فاستباحوهم وقتلوهم.

وقد أفاد طرفة بن العبد من هذه الأُسطورة في تصوير إحسانه إلى ملوك المناذرة ومدحه لهم، وما جَرَّهُ هذا المدح وهذا الإحسان من شقاءٍ وبُؤس على فاعله، قال: (٨٨)

هَمٌّ عَرَانِي فبِتُّ أَدْفَعُهُ ... دون سُهَادٍ كَشُعْلَةِ القَبَسِ
كُنْتَ لَنَا والدُّهُور آونة ... تَقْتُلُ حال النَّعيم بالبُؤْسِ
كَكَلْبِ طَسْمٍ وقد تَرَبَّبَهُ ... يَعُلُّهُ بالحليبِ في الغَلَسِ
إنَّ شِرَارَ المُلُوكِ قد عَلِمُوا ... طُرّاً وأدْنَاهُمُ من الدَّنَسِ
عَمْرٌو وقَابُوسُ وابن أُمِّهِمَا ... مَنْ يَأْتِهِم للخَنَا فمُحْتَبِسِ

ومن بقايا أساطير عاد أن رجلاً من العمالقة اسمه «حِمَار» وقيل «عَيْر» كان له بنون وواد خصيب، فأصابت بنيه صاعقةٌ فأحرقتهم، فَكَفَر بالله، وقال: لا أعبد رباً أحرق بنيَّ، وكان لا يمرُّ بأرضه أحدٌ إلاَّ دَعَاهُ إلى الكُفْر، فإنْ أَجَابُه، وإلاَّ قَتَلَه(٨٩)، فضربوا بكُفْره المَثَل(٩٠). فسلَّطَ اللهُ على واديه

(٨٧) الطُّوطمية: كلمة أبجدية من لغة هنود أمريكا، دخلت اللغة الإنجليزية، ويراد بها كائنات تحترمها بعض القبائل المتوحشة، ويعتقد كل فرد من أفراد القبيلة بعلاقة نسب تربطه بطوطمه، وقد يكون الطوطم حيواناً أو نباتاً، وهو يحمي صاحبه الذي يحترمه ويقدسه. انظر: جيمس فريزر، الغصن الذهبي، الهيئة المصرية العامة، مصر ١٩٧١.

(٨٨) طرفة بن العبد، الديوان ص ١٦٥.

(٨٩) ابن منظور: لسان العرب، مادة (كفر)

(٩٠) في المثل: «أكْفر من حمار» الدرة الفاخرة ج٢ ص ٣٦٧، مجمع الأمثال ج٢ ص ١٦٨. جمهرة الأمثال ج٢ ص ١٧٧، ولسان العرب، مادة (كفر) و (حمر).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ناراً ـ والوادي في لغة أهل اليمن يقال له جَوْف ـ فأحرقته فما بقي منه شيء، فضربُوا به المَثَل في الإقْفَار وفي كل ما لا بقيَّة له(٩١)، وهو الذي عَنَاه امرؤ القيس بقوله من معلقته: (٩٢)

وَوَادٍ كَجَـوْفِ العَـيْرِ قَفْرٍ قَـطَعْتُـهُ   به الذِّئْبُ يَعْوي كالخليع المُعَيَّلِ(٩٣)

ورسم القدماء للقمان صوراً أُسـطورية في عمـره الذي امتـدَّ مئات السنين، وزعموا أنه كان يَتَغَدّى بِجَـزُور ويتَعَشَّى بجزور، وضـربوا بـأَكْلِهِ المَثَل(٩٤). وتخيلوه كبيرَ الجُثَّة، قويَّ البُنْيَة، مُنْجِباً، كبيرَ الرأس، وضربوا بِرَأْسِهِ المَثَل(٩٥). قال يزيد بن الصَّعق الكلابي: (٩٦)

إذا مـا مَـاتَ مَيْتٌ مـن تَمِيـم   فَسَـرَّكَ أنْ يعيشَ فجِئْ بِـزَادِ
تَـرَاهُ يـطوفُ في الآفَـاقِ حِـرْصـاً   ليـأكُـلَ رأسَ لُقْمَـان بن عَـادِ

ويروون أنَّ أُخْتَ لقمان كانت مُحْمِقَة(٩٧) وكذلك كان زوجها، فقالت لإحـدى نساء لُقْمـان: هذه ليلة طُهْـرِي، وهي ليلَتُك، فـدعيني أَنَامُ في مَضْجَعك، فإنَّ لقمان رجل مُنْجِب، فعسى أنْ يَقَع عليَّ فأُنْجِب. فوقع على أخته فحملت بِلُقَيْم، وفي ذلك يقول النَّمر بن تَوْلَب: (٩٨)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

(٩١) في المثل: «أخْلَى من جَوْفِ حمار» الدرة الفاخرة ج١ ص ١٨٠ ومجمع الأمثال ج١ ص ٢٥٧، وجمهرة الأمثال ج١ ص ٤٣٥ والمستقصى ج١ ص ١٠٩.

(٩٢) الأنباري: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص ٨٠ ـ ٨١.

(٩٣) الخليع: المُقَامِر، المُعَيَّل: الكثير العِيَال.

(٩٤) في المثل: «آكل من لُقْمَان» الدرة الفاخرة ج١ ص ٧٤ ومجمع الأمثال ج١ ص ٨٦، وجمهرة الأمثال ج١ ص ٢٠١ والمستقصى ج١ ص ٧.

(٩٥) ثمار القلوب ص ٢٥٧.

(٩٦) الجاحظ، الحيوان ج٣ ص ٦٧ والبيان والتبيين ج١ ص ١٩٠.

(٩٧) أي تَلِد الحَمْقَى.

(٩٨) النمر بن تولب، شعره، صنعة: نورى القيسي، مطبعة المعارف بغداد ١٩٦٨ ص ١٠٦ ـ ١٠٧.

لُقَيْمُ بن لقمان من أُخْتِهِ   وكان آبْنَ أُخْتٍ له وآبْنَمَا
ليالِيَ حُمِّقَ فآسْتَحْصَنَتْ   عليه فغُرَّ بها مُظْلِمَا
فأَحْبَلَها رَجُلٌ مُحْكِمٌ   فَجَاءَتْ به رَجُلاً مُحْكِمَا

ويروى أنَّ لقمان بن عاد قتل ابنته صُحْراً لأنه كان تَزَوّج عدةَ نساءٍ كُلهن خُنَّهُ في أنفسهنّ(٩٩).

وقد أفاد الشعراء من هذه الحكاية في تصوير براءتهم من ذنوبٍ لم يقترفوها، فكان جزاؤهم جزاء صُحْر ابنةلقمان، قال خفاف بن ندبة: (١٠٠).

وعَيَّاشُ يُدِبُّ لِيَ المَنَايَا   وما أَذْنَبْتُ إلاَّ ذَنْبَ صُحْرِ

وقال عُروة بن أُذينة: (١٠١)

أَتَجْمَعُ تَهْيَاماً بلَيْلَى إذا نَأَتْ   وهِجْرَانها ظُلْماً كَمَا ظُلِمَتْ صُحْرُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

(٩٩) يبدو أن قصة شهرزاد وشهريار قد اسْتَنَدَتْ في مضمونها إلى هذه الحكاية.
(١٠٠) الجاحظ، الحيوان ج١ ص ٢٢ وثمار القلوب ص ٢٤٥.
(١٠١) الجاحظ، الحيوان ج١ ص ٢٢.

الخلاصة

(١) حاول هذا البحث تَلَمُّس العلاقة بين الشعر الجاهلي والموروث الثقافي القديم في ضوء «قصة عاد» المذكورة في الذكر الحكيم والشعر الجاهلي. وأثبتَ أَنَّ الشعراء العرب قد اتخذوا من عاد ـ اعتماداً على موروثاتهم التاريخية والأسطورية ـ رموزاً محدَّدة كالقِدَم، والأَصَالة والمُلْك، والهَلَاك، والزَّمَن، والحِكْمَة، والحِلْم، والجَزَاء.

وقد أفاد الشعراء الجاهليون من هذه الرموز في قصائدهم، واستقطبوا معلوماتهم الأُسطورية وموروثاتهم الشعبية في الصورة الشعرية.

(٢) أثبتَ هذا البحث أنَّ القصيدة الجاهلية تستوعب الحكايات الموروثة والأمثال والمَأْثُورات الشعبية، وتعتمد «الإشارة» و«الرَّمز» أحياناً بدلاً من التصريح والخطاب المباشر. وتُصْهَر فيها الثقافة والأساطير القديمة مع التجارب الشخصية والرُّؤى الشعرية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٣) تأثَّر الشعر العربي المعاصر بشعراء أوروبة الحديثة في استخدام التراث اليوناني والعالمي وما فيه من أساطير خرافية ورموز للحب والجمال والقهر والحكمة، والخير والشر. . . مثل: فينوس، وأفروديت، وكيوبيد، وسيزيف. . .

وهذا البحث يُدَلِّل على أنَّ العرب في الجاهلية قد استخدموا الرموز الأُسطورية والتاريخية في قصائدهم قبل شعراء أُوروبة، وأنّ ما يُظَنُّ جديداً في الشعر العربي الحديث، هو في واقعِهِ ليس كذلك.

المراجع

- الآلوسي، محمود شكري - بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، حققه: محمد بهجة الأثري. دار الكتب العلمية، بيروت.

- أرسطو طاليس، ١٩٥٣ - فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

- الأصمعي، عبد الملك بن قريب، ١٩٦٧م - الأصمعيات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون. دار المعارف بمصر.

- الأعشى الكبير، ميمون بن قيس ١٩٥٠م - الديوان، حققه: محمد محمد حسين. مكتبة الآداب، مصر.

- امرؤ القيس بن حجر، ١٩٦٤م - الديوان، حققه: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف بمصر.

- الأنباري، محمد بن القاسم، ١٩٦٩ - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، حققه: عبد السلام هارون. دار المعارف بمصر.

- أوس بن حجر، ١٩٦٧م - الديوان، حققه: محمد يوسف نجم. دار صادر، بيروت.

- التيفاشي، ١٩٨٠م - سرور النفس بمدارك الحواس الخمس. حققه: إحسان عباس. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

- الجاحظ، عمرو بن بحر ١٩٦٨م - البيان والتبيين، حققه: عبد السلام هارون. مطبعة البابي الحلبي مصر، والحيوان، حققه عبد السلام هارون. مطبعة البابي الحلبي القاهرة. ١٩٨٧ - البرصان والعرجان، حققه. محمد مرسي الخولي. مؤسسة الرسالة، بيروت.

- جواد علي، ١٩٦٨ - المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام. دار العلم للملايين، بيروت.

- خِداش بن زهير العامري، ١٩٨٦م - شعره، صنعة: يحيى الجبوري. مجمع اللغة العربية، دمشق.

- زهير بن أبي سلمى، ١٩٨٢م - شرح شعره، صنعة ثعلب، حققه: فخر الدين قباوة. دار الآفاق الجديدة، بيروت.

- الزمخشري، ١٩٦٢م - المستقصى في أمثال العرب. حيدر آباد، الدكن، الهند.

- السجستاني، أبو حاتم - المعمرون والوصايا. مطبعة البابي الحلبي، مصر.

- سحيم عبد بني الحسحاس، ١٩٦٨م - الديوان، حققه: عبد العزيز الميمني. دار الكتب المصرية، القاهرة.

- الطبري، محمد بن جرير، ١٩٧٩م - تاريخ الرسل والملوك، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف بمصر، وطبعة المطبعة الحسينية بمصر.

- طرفة بن العبد البكري، ١٩٧٥م - الديوان، حققه: لطفي الصقال. مجمع اللغة العربية، دمشق.

- الطرماح بن حكيم، ١٩٦٨م - الديوان، حققه: عزة حسن. طبعة دمشق.

- عبيد بن الأبرص، ١٩٥٧م - الديوان، حققه: حسين نصار. مطبعة البابي الحلبي، القاهرة.

- عدي بن زيد العبادي، ١٩٦٥م - الديوان، حققه: محمد جبار المعيبد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دار الجمهورية، بغداد.

- العسكري، ١٩٦٤م - جمهرة الأمثال، حققه: محمد أبو الفضل إبراهيم. طبعة القاهرة.

- عمرو بن قميئة، ١٩٦٥م - الديوان، حققه: حسن كامل الصيرفي. معهد المخطوطات العربية، القاهرة.

- عمرو بن معد يكرب الزبيدي، ١٩٧٤م - شعره، حققه: مطاع الطرابيشي. دمشق.

- فريزر، بسير جيمس، ١٩٧١م - الغصن الذهبي، ترجمة: أحمد أبو زيد. الهيئة المصرية العامة، القاهرة.

- القالي، أبو علي، ١٩٧٠م - أفعل من كذا، حققه: محمد الفاضل بن عاشور. تونس.

- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، ١٩٦٩م - المعارف، حققه: ثروت عكاشة. دار المعارف بمصر.

- لبيد بن ربيعة العامري، ١٩٦٢م - الديوان، حققه: إحسان عباس، مطبعة وزارة الإرشاد، الكويت.

- مجهول - قصة شداد بن عاد. مخطوطة في مكتبة الأوقاف العامة، بغداد رقم ٤٩٣٢/٩ مجاميع.

- المرزوقي، أحمد بن محمد، ١٩٦٨م - شرح ديوان الحماسة، حققه: أحمد أمين وعبد السلام هارون. مطبعة البابي الحلبي، القاهرة.

- المسعودي، علي بن الحسين - التنبيه والإشراف. مطبعة الصاوي. مصر.

- المفضل الضبيّ بن محمد بن يعلى، ١٩٧٩م - المفضليات، حققه:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد شاكر وعبد السلام هارون. دار المعارف بمصر.

- ابن منظور، محمد بن جلال الدين الخزرجي - لسان العرب. الدار المصرية للتأليف، القاهرة.

- الميداني، أحمد بن محمد، ١٩٥٥م - مجمع الأمثال، حققه: محمد محيي الدين عبد الحميد. مطبعة السنة المحمدية، مصر.

- النابغة الذبياني، ١٩٧٧م - الديوان، حققه: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف بمصر.

- النمر بن تولب، ١٩٦٨م - شعره، صنعة: نوري القيسي. مطبعة المعارف بمصر.

- ابن هشام، عبد الملك - السيرة النبوية، حققه: عبد السلام هارون. مطبعة البابي الحلبي، مصر.

- الهمداني، الحسن بن أحمد، ١٩٨٠م - الإكليل، حققه: محمد بن علي الأكوع. طبعة بغداد.

- ياقوت الحموي، ١٩٦٥م - معجم البلدان. دار صادر، بيروت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



صورتان للحياة في مرآة الشعر الجاهلي

د. عادل الفريجات (*)


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا يمكن لناقد الشعر أن يحوز حدّاً من الإقناع أو القبول، إذا راح يتمحَّل دوماً تأويلاً لنصوص لا تنطوي على ما يستوجب التأويل، كما هي الحال في بعض شطحات الصوفيين في تفسيرهم لقصيدة كعب بن زهير «بانت سعاد» المعروفة بـ «البردة ». فليس كل الشعر حمَّالاً لأوجه. وهذا لا يزري به، فثمّة شعر عظيم قريب المأخذ واضح الدلالة، ولكنه مفعم بالعاطفة العميقة الخالدة، والتصوير البارع النائي. وهناك شعر رمى قائلوه لتصوير حالات بعينها، قد تتصل بحركات النفس، ومآرب العيش، وقضايا المجتمع، وهواجس الناس. وليس من سماته أنه يُرى من وجوه كثيرة. ولكن الدارس الأدبي قادر على أن يستخلص منه، إذا قرن بعضه إلى بعض، تأمل في جزئياته، ودقق بين حروفه، صوراً من حياة الناس، أو شطراً منهم، صوراً قد تكون واقعاً فعلياً، وقد تكون تصوّراً مثالياً لم يَتَحقَّق. فالشعراء، بوصفهم أعضاء في المجتمع، يخاطبون جمهوراً يتوخَّون أن يلْقوا فيه صدى لقريضهم،

(*) عضو جمعية النقد في اتحاد الكتاب العرب ــ عضو الهيئة التعليمية في جامعة دمشق.



وقبولاً لقريضهم الجامع بين التصوير والتخييل. حتى وإنْ بدت نصوصهم وكأنّها تعبير عن أمانٍ فردية وهواجس ذاتية. ففي أعماق كلّ ذاتٍ يقبع ظلّ للـ «نحن»، وطيف للمجموع.

إن الشعراء القادرين على التعبير عن الأحلام، هم قادرون أيضاً أن يصوّروا واقعاً معيشاً، جاعلين من إبداعهم شيئاً قريباً من الوثيقة التاريخية. فالأدب، كما يقول مؤلفا «نظرية الأدب»: «ليس انعكاساً للعملية الاجتماعية، بل هو جوهر التاريخ بأكمله، وخلاصته وموجزه»[١].

وإذا كان المؤرّخون يسوقون الأحداث ويسجّلون الوقائع ويوضّحون ملابساتها المختلفة، فإنّ الشعراء في هذا الباب يكتبون ما يختلج في النفوس، وينقلون ما لا يقوى المؤرخ على نقله. وقد نبّهَ بعض النقاد المعاصرين على خطورة انغلاق النص الأدبي على ذاته، وعزله عن ظروفه، ورأوا النقد حركة تدخلّية، لأن «النصوص دنيوية. وهي أحداث إلى حد ما، وهي، فوق كل هذا وذاك، قسط من العالم الاجتماعي، وقسط بالتأكيد من اللحظات التاريخية التي احتلت مكانها فيها وفسَّرتها»[٢].

بعد هذا التمهيد، نشير إلى أننا أمام خمسة نصوص، لخمسة شعراء جاهليين، قدّمتْ صورة للحياة الجاهلية، بوجهها الباسم لا المتجهم، والبهيج لا الحزين، صورة للحياة، تحتقب منى الشباب آنذاك، وتفصح عن مآرب عيشهم، إفصاحاً لا مواربة فيه... وها هنا يتمثل الفعل في الحياة والتأثير في معطياتها. ويلي ذلك نصوص لشعراء قدّمتْ صورة للحياة، بوجهها المكفهر الراشح بالحزن والأسى، خاصة بعد أن يبلغ المرء سن الكهولة أو الشيخوخة، وتكاد دماؤه تجف في عروقه، و «تتعرى أفراس صباه»، كما يقول زهير بن أبي سلمى في لامية له، مطلعها:

صحا القلبُ عن سلمى وأقصرَ باطِلُهْ ... وعُرِّيَ أفراسُ الصِّبا ورواحِلُهْ[٣]

وهاهنا يتمثل الانفعال بالحياة والتأثر بمعطياتها.

الصورة الأولى:

قال امرؤ القيس الكندي[٤]:

وأصبحتُ ودّعتُ الصبا غيرَ أنّني ... أراقبُ خلاّتٍ من العيش أربعا

(١) نظرية الأدب، ص ١٢١.

(٢) أنظر: العالم والنص والناقد، لإدوار سعيد، ص ٨.

(٣) ديوان زهير، ط دار الكتب ، ص ١٢٤.

(٤) ديوان امرىء القيس، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ٢٤٠.

فمـــنهنَّ قـــولي للنَّـــدامى ترفَّعـــوا ... يداجون نشَّـاحاً مـن الخمـر مُتْرَعـا[1]
ومنهنَّ ركضـي الخيـلَ تـرجُمُ بالْقَنَـا ... يبـادرْنَ سـرباً آمِنـاً أنْ يُفَزَّعـا[2]
ومـنهنَّ نَـصُّ العـيسِ والليـلُ شـامِلٌ ... تَـيمَّمُ مَجهـولاً مـن الأرضِ بلقعـا[3]
خـوارِجَ مـن برِّيَّـةٍ نحـوَ قريـةٍ ... يجـددْنَ وصـلاً أو يقـرّبْنَ مَطْمَعَـا
ومنهنَّ سَوْفي الخـودَ قـد بلَّهـا النـدى ... تُراقِـبُ مَنْظـومَ التَّمـائِمِ مُرْضِـعا[4]

٢ - وقال طرفة بن العبد البكري[5]:

ولولا ثـلاثٌ هُـنَّ مِـنْ عيشـةِ الفتـى ... وَجدِّكَ لمْ أحفـلْ متـى قـامَ عُـوَّدي[6]
فمـنهنَّ سـبقي العـاذلاتِ بِشَـرْبَةٍ ... كُمَيْتٍ مَتَـى مـا تُعْـلَ بالمـاءِ تَزْبُـدِ[7]
وكـرِّي إذا نـادى المُضـافُ مُحَنَّبـاً ... كَسِـيْدِ الغَضـا، نَبَّهْتُـهُ، المُتَـوَرِّدِ[8]
وتقصيرُ يومِ الـدجْنِ، والـدجْنُ مُعْجِـبٌ ... بِبهكنـةٍ تحـتَ الطِّـرافِ المُعَمَّـدِ[9]

٣-وقال بشر بن أبي خازم الأسدي[10]:

وعشـتُ وقـدْ أُفنـي طريفـي وتالـدي ... فتيـلَ ثـلاثٍ بَيْـنهنَّ أصـرَّعُ
فـإنَّ سِـقاطَ الخمْـرِ كانـتْ خبالَـهُ ... قديماً فلُومُوا شاربَ الخمرِ، أوْ دَعُـوا[11]

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

(١) الندامى: جماعة الشرب، يداجون: يعالجون. النشَّاح، ويُرْوَى النشَّاج: زقُّ الخمر.

(٢) ترجم: تعدو. القنا: الرماح. والسِّرْب: القوم.

(٣) نَصُّ العيسِ: سوق الإبل البيض.

(٤) السَّوْف: الشمّ. الخَوْد: الفتاة الجميلة الناعمة.

(٥) معلقة طرفة في شرح المعلقات السبع، ص ١٥٨ وما بعدها.

(٦) العوَّد: ج. عائد، وهو زائر المريض. وقيام العوَّد يعني موت من يعودونه.

(٧) الكميت: لون بين الأحمر والأسود.

(٨) المضاف: الواقع في ضيْق. والمحنّب: الفرس الذي في يديه انحناء وهو محمود في الفرس. وسيِّد الغضاء: ذئب الغضا، وهو أخبث الذئاب.

(٩) الدجن: يعني إلباس الغيم النهارَ، والبهكنة: المرأة الناعمة. وقوله الدجن مُعجِب: أي مُعجب للإنسان.

(١٠) ديوان بشر، ص ١١٩.

(١١) سقاط الخمر: شربها، أو الفتور الذي ينتاب شاربها، والخبال: الفساد، وشبه الجنون.

وحبُّ القداحِ لا يزالُ مُنادياً إليها، وإنْ كانتْ بليلٍ تَقَعقَعُ[1]
نِعاءُ الحِسانِ المُرْشقاتِ كأنَّها جآذرُ مِنْ بين الخدورِ تَطلَّعُ[2]

٤- وقال عبيد بن عبد العزى السلامي[3]:
وما العيشُ إلاّ في ثلاثٍ هي المُنى فمَنْ نالَها مِنْ بعدُ لا يَتخوَّفُ
صحابةُ فتيانٍ على ناعجيَّةٍ مَناسِمُها بالأمْعزِ المحلِ تَرْعفُ[4]
وكأسٌ بأيدي الساقِيَيْنِ رويَّةٌ يُمِدّانِ راووقَيْهما حينَ تُنزَفُ[5]
وربَّةُ خِدرٍ ينفحُ المِسْكَ جَيْبُها تَضوَّعُ ريَّاها به حين تصدفُ[6]

٥- وقال مالك بن حريم الهمداني[7]:
فإنْ يُكُ شابَ الرأسُ منِّي، فإنَّني أبَيْتُ على نفسي مَناقبَ أربعا:
فواحدةٌ: ألاّ أبيتَ بغِرَّةٍ إذا ما سَوامُ الحيِّ حولي تَضوَّعا[8]
وثانيةٌ: أنْ لا أصَمِّتَ كلبَنا إذا نزلَ الأضيافُ حِرصاً لنُودَعا[9]
وثالثةٌ: أن لا تُقذَّعَ جارتي إذا كانَ جارُ القومِ فيهم مُقَذَّعا[10]
ورابعةٌ: أنْ لا أُحَجِّلَ قِدرَنا على لحمِها حين الشتاءِ لِنَشْبَعا[11]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمامنا إذن خمسة نصوص لخمسة شعراء جاهليين، ينتمون إلى خمس قبائل مختلفة: فامرؤ القيس من (كندة)، وطرفة من (بكر)، وبشر من (أسد بن خزيمة)، وعبيد من (الأزد)، ومالك

---

(١) القِداح: أراد لعبة الميسر. وتقعقع: أي تصدر أصواتاً.
(٢) المرشقات من الظباء: التي تمدّ عنقها. والجآذر: ج: جؤذر، وهو ولد البقرة الوحشية.
(٣) قصائد جاهلية نادرة، تح يحيى الجبوري، ص ١٢٨.
(٤) الناعجيّة: الناقة البيضاء، ويقال هي التي يُصاد عليها نعاج الوحش.
(٥) الراووق: الباطية الملأى بالخمر.
(٦) ينفح: ينفث ويرسل، والجيب: طرف الثوب، والريّا: طيب الرائحة، وتصدف: تمرّ أو تنعطف.
(٧) الأصمعيات، تح:هارون، رقم (١٥).
(٨) الغِرّة: الغَفْلَة. السّوام: الإبل السائمة. وتضوّع. تفرّق.
(٩) لنودَعَ: لنترك. وودَع: تَرَكَ.
(١٠) تُقذّع: تُرْمَى بالفواحش وسوء القول.
(١١) أُحَجِّلَ: أستر، وأجعلها في حجلة، وهي بيت العروس المزيّن بالثياب والستور.

ابن حريم من (همدان). وبعبارة أخرى لدينا ثلاثة شعراء من قبائل الجنوب، وشاعران من قبائل الشمال. وهؤلاء الخمسة التقوا على لغة واحدة ونهج شعري متشابه، ورسموا للحياة صوراً متقاربة إلى حد كبير، مع فروقات طفيفة بين شاعر وآخر. وهذا يعني أننا بإزاء شعراء يمثلون قطاعاً كبيراً من العصر الجاهلي. وأشعارهم ذات المنحى المتشابه تمثل رؤى ومآرب وقيماً شاعت بين ظهراني الشباب آنئذ.

نقول إنها تعبر عن مآرب الشباب، وجوهر حيواتهم، لأننا نلاحظ أن امرأ القيس الكندي، زعيم شعراء الجاهلية، وحامل لوائهم إلى النار، كما وصفه بعضهم، قد اشتهر بلهوه وتفتّيه وانصرافه إلى الملذّات، إلى أن قتل بنو أسد أباه (حجْراً)، فحرّم على نفسه الخمرة قائلاً: «اليوم خمر، وغداً أمر»، وآلى ألاّ يشربها حتى يثأر لأبيه. ومغامراته العشقية مع صويحباته، التي بسطها في معلقته، وفي غيرها من قصائد ديوانه، معروفة ومشهورة. وقصيدته التي استلّت منها الأبيات ــ موضع الشاهد ــ تتحدث عن واحدة من تلك المغامرات.

أما طرفة بن العبد البكري، فقد كان شاباً حين قرض هذا الشعر، بدليل أنه لم يعشْ أكثر من ستة وعشرين عاماً.

وبشر بن أبي خازم الأسدي، وقد عرفناه عن كثب[1]، كان التفتّي ومناغاة الحسان وامتطاء الجياد، وشرب الخمرة، ولعب الميسر، من هواجسه وعاداته. وديوانه يفصح عن ذلك بوضوح.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعبيد بن عبد العزى السلامي يشبه الثلاثة المتقدمين، وهو يمتّ إلى الشنفرى بصلة قربى، فهو ابن عمه، ولكنه لم يكن صعلوكاً مثله، بدليل أنه يمدح قومه الذين لم يخلعوه. وقد وصل إلينا من شعره ثلاث قصائد في كتاب «منتهى الطلب من أشعار العرب» تقع في /١٣٣/ بيتاً. وهو شاعر فارس على الأرجح، بدليل ما جاء في شعره.

ومالك بن حريم هو شاعر همدان في عصره، وفارسها وصاحب مغازيها. وكان يُقال له «مفزع الخيل». وهو صاحب البيت المشهور:

متى تجمعِ القلبَ الذكيَّ وصارماً وأنفاً حميّاً تَجْتَنِبْكَ المَظالِمُ[2]

وبإيجاز شديد، فإنّ مآرب العيش وصور الحياة الجاذبة عند الشعراء الخمسة تتمثل بالتالي:

١- شرب الخمرة مع الندامى (امرؤ القيس، وطرفة، وبشر، وعبيد).

---

(١) انظر كتابنا: بشر بن أبي خازم – حياته وشعره، بيروت ١٩٩١.

(٢) انظر في مالك بن حريم: معجم الشعراء ص ٣٥٧ و ٤٩٤، والأعلام ٥/٢٦٠، ويُنسَب البيت إلى غيره من الشعراء.





٢- امتطاء متون الجياد التي تفزع أسراباً آمنة (امرؤ القيس).
٣- نصّ العيس ليلاً (امرؤ القيس، وعبيد).
٤- الوصال مع الصبايا الجميلات الناعمات (امرؤ القيس، وطرفة، وبشر، وعبيد).
٥- إغاثة الواقع في ضيق عند القتال (طرفة، ومالك بن حريم).
٦- لعبة الميسر التي كان أشراف القوم يمارسونها (بشر).
٧- اليقظة والنجدة عند الغارة على أنعام القوم وسوامهم (مالك).
٨- الترحيب بالأضياف وعدم إسكات الكلاب النابحة عليهم (مالك).
٩- حفظ حَقّ الجارة من قوارص الكلام ومقذعاته (مالك).

وعلق (أحمد أمين) على بيت طرفة:

ولولا ثلاثٌ هُنَّ مِنْ عيشةِ الفتى ... وجدِّكَ لمْ أحفلْ متى قامَ عُوَّدي

بأنه يدلّ على اعتقاد الشاعر بأن «الحياة هي هذه، ولا شيء غيرها، فليلتذَّ ما أمكن»[1]. وأضاف(محمد علي حمد الله) محقّق «شرح المعلقات السبع» للزوزني: أن عبد الله بن نهيك، وهو شاعر أموي، قال على مذهب طرفة، خمسة أبيات، احتذى فيها حذوه، مما يدل على صدق نسبة الأبيات الشواهد إلى طرفة، لأنَّ تقليداً لشعره امتدّ حتى القرن الهجري الثاني[2].

ويطالع دارس الشعر القديم في كتاب «العقد الفريد» قولَين نثريَّين لامرىء القيس، وطرفة، فتحْتَ عنوان النفس البهيمية، قال ابن عبد ربه: «قيل لامرىء القيس: ما السرور؟ قال: بيضاء رعبوبة، بالطيب مشبوبة، باللحم مكروبة. وكان مفتوناً بالنساء». و «قيل لطرفة: ما السرور؟ فقال: مطعم هني، ومشرب روي، وملبس دفي، ومركب وطي. وكان يؤثر الخفض والدعة»[3].

وعلى الرغم مما تثيره تلك الأقوال المسجوعة، على لسان الشاعرين، من شكوك، فإنها تفيدنا بفتنة الشاعر الضليل بالنساء، وغرام طرفة بدعة العيش وملذاته. وربما كانت هاتان الخلتان عند الشاعرين وراء ما نُسِبَ إليهما من أقوال نثرية قيلت تصداقاً لمذهبهما في الحياة.

والحقيقة أن المآرب والغايات والمذاهب التسع، التي تحدثت عنها الأبيات الأربعة والعشرون السابقة، كانت تسم حيوات الكثيرين من أشراف القوم وفرسانهم وشبابهم آنئذ، بها يملؤون فراغ حياتهم، ويدفعون مخاطر الأعداء، وينفون هواجس الموت، ويستجيبون لمعطيات عيش بدوي، تميّز بالحل والترحال، والقلق الدائم، والغارة المفاجئة، وإغاثة المضنك

(١) الصعلكة والفتوّة في الإسلام، لأحمد أمين، ص ١٣.
(٢) انظر: شرح المعلقات السبع للزوزني، ص ١٥٨.
(٣) العقد الفريد، تح. أحمد أمين، ٦/٢٢٠.

المهدد بالموت في المعترك، وشرب الخمرة، ولعبة الميسر التي يتصدق فيها الرابحون بمالهم على المحتاجين، وبلحظات من الوصال مع الغواني في أيام الغيم. وكان من تقاليد القوم آنذاك أيضاً الضيف الطارئ، والجارة التي تتوخى حسن الجوار، ولطف الخطاب، والفخر، والبذل والسخاء.

وسنخصّ باهتمامنا هنا مظاهر من مظاهر العيش الجاهلي، هي: الخمرة والفتوة وامتطاء الجياد، ووصال الحبيبة ومناغاة الحسان، ولعبة الميسر، والتعفف في خطاب الجارة، مع الإشارة إلى ادغام بعضها في بعض، واندماجها أيضا مع العناصر الأخرى التي جعلها الشعراء الخمسة عماد الحياة وجوهرها، مبتعدين عن قول مستهلك في الكرم واستقبال الضيفان وغير ذلك، مما هو مستفيض في الشعر الجاهلي، منتقلين بعدئذ لمناقشة الوجه الآخر لحياة الجاهليين، من خلال النصوص وحدها.

الخمرة:

إن شرب الخمرة، الوارد ذكره عند امرئ القيس وطرفة وبشر وعبيد، لا يمكننا أن نراه مصوّرا بدقة تقليداً يشمل الجاهليين قاطبة، فثمة رجال وشعراء حرّموها على أنفسهم. وعدّ (ابن حبيب) الكثيرين منهم في كتابه «المحبر». فكان منهم عبد المطلب بن هاشم، وعثمان بن عفان، وورقة بن نوفل، وعباس بن مرداس، وعبيد بن الأبرص، وزهير بن أبي سلمى، والنابغتان، وعامر بن الظرب العدواني، الذي قال فيها:

سالبةٌ للفتى ما ليس في يدِهِ ... ذهّابةٌ بعقولِ القومِ والمالِ

مُوْرِثةُ القومِ أضغاناً بلا إحَنٍ ... مُزْرِيةٌ بالفتى ذِي النجدةِ الحالِ

أقسمتُ باللهِ أسْقِيْهَا وأشْرَبُها ... حتَّى يفرِّقَ تربُ القبرِ أوصالي[1]

وواضح أنّ القسم في البيت الثالث هنا يتضمن معنى النفي، أي: لا أسقيها وأشربها. فحذف (لا)، وهذا جائز[2]. وكذلك قال فيها قيس بن عاصم:

رأيتُ الخمرَ مصلحةً وفيها ... خصالٌ تفسدُ الرجلَ الكريما

فلا، واللهِ أشْرَبُها حياتي ... ولا أدعو لها أبداً نديما

فإنَّ الخمرَ تفضحُ شاربيها ... وتجنيهم بها الأمرَ العظيما[1]

---

(١) المحبر، لابن حبيب، ص ٢٣٩.

(٢) انظر الأبيات في كتابنا: الشعراء الجاهليون الأوائل، ص ١٩٠- ١٩١، وتعليقنا عليها هناك.

كما لا نرى أنَّ تصوير أولئك الشعراء الخمسة يرسم مجالس الخمرة بكل جزئياتها، إذ لم نقع في شعر من وصف الخمر من شعرائنا مثلاً على وصف مجلس الشرب فيها، كما هي الحال عند علقمة الفحل الذي يقول(٢):

قد أشهدُ الشَّرْبَ فيهم مِزْهرٌ رَنِمٌ ... والقومُ تصرعهم صهباءُ خُرْطومُ(٣)

كأسُ عزيزٍ من الأعنابِ عَتَّقَها ... لبعضِ أربابِها حانيَّةٌ حُومُ(٤)

تَشفي الصداعَ ولا يُؤْذيكَ صالبُها ... ولا يُخالطُها في الرأسِ تَدْويمُ(٥)

عانيَّةٌ قَرْقَفٌ لم تُطَّلعْ سَنَةً ... يُجنُّها مُدْمَجٌ بالطِّين مَخْتومُ(٦)

ظلَّتْ تُرقْرقُ في الناجودِ يَصْفقُها ... وليدُ أعْجَمَ بالكتَّانِ مَفْدومُ(٧)

كأنَّ إبريقَهم ظَبْيٌ على شَرَفٍ ... مُفَدَّمٌ بسَبَا الكتَّانِ مَلْثُومُ(٨)

وكذلك وقف ثعلبة بن صعير المازني، وهو أكبر من جد لبيد، يصف مجلس الشرب وفتيانه، فقال(٩):

أسُمَيَّ ما يُدريكِ أنْ رُبَّ فِتيةٍ ... بيضِ الوجوهِ ذوي ندًى ومآثرِ

حَسَني الفكاهةِ لا تُذَمُّ لحامُهُمْ ... سَبِطي الأكفِّ وفي الحروبِ مساعرِ(١٠)

باكَرْتُهُمْ بسباءِ جَوْنٍ ذارعٍ ... قبلَ الصباحِ وقبلَ لَغْوِ الطائرِ(١١)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

(١) المحبر، ص ٢٣٨- ٢٣٩.

(٢) ديوان علقمة، ص ٦٨ – ٧٠.

(٣) الشرْب: الجماعة يشربون الخمر. المزهر: العود. والصهباء: الخمرة من عنب أبيض، وخرطوم: أول خروجها من الدن.

(٤) الكأس: الخمرة في الإناء. والعزيز: الملك. والحانية: قوم نُسِبُوا إلى الحوانيت أو الحانة. وحُوْم: أراد حُوَّمْ، فخفف، والحَوْم: الكثيرة. والحَوْم:الأسود، يريد أنها من عنب أسود.

(٥) الصالب: الصداع. والتدويم: الدوار.

(٦) عانيّة: نسبة إلى قرية عانة التي تقع على نهر الفرات، أي أنها جيدة، لأنها صُنعت في قرية. والقرقف: التي ترعد شاربها لدوامه عليها. وقوله: لم تطلع سنة، أي عتقت ورقّتْ. ويجنّها: يغطيها. والمدمج: الدن.

(٧) الناجود: إناء الخمرة. ومفدوم: على فمه فِدام؛ وهو خرقة تجعل على فم الساقي.

(٨) شبّه الإبريق بظبي لطول عنقه. وقوله: بسبا الكتان: أراد بسبائب الكتان، فحذف.

(٩) انظر: الشعراء الجاهليون الأوائل، ص ٢٧٠.

(١٠) لا تُذَمُّ لحامهم: يريد سخاءهم. والسَّبِط: المسترسل، والمساعِر: ج. مسعر، وهو الذي يوقد الحرب.

(١١) السباء: اشتراء الخمرة. والجون: الزق، جعله جوناً لسواده. والكلمة من الأضداد. والذارع: الكثير الأخذ من الأرض. ولغْو الطائر: ابتداء صوته في الغلس.

فقصَّرتُ يومَهُمُ برنَّةِ شارفٍ وسماعِ مُدْجِنةٍ وجَدْوى جازرِ[١]
حتَّى تولَّى يومُهُمْ، وتروَّحُوا لا يَنْثُنونَ إلى مقالِ الزَّاجِرِ[٢]

الفتوة وامتطاء الجياد:

ويلفت الانتباه في هذه الأبيات، والأبيات الشواهد الأخرى، ورود كلمة (الفتية) وما يشبهها، فثعلبة يقول (رب فتية)، وطرفة يقول: «هن من عيشة الفتى»، وعبيد يقول: «صحابة فتيان على ناعجية». فكلهم استخدم كلمة (فتى أو فتيان). وهما لفظتان تعنيان معنى طزاجة السن وصغره، كما تحملان معنى القوة والاندفاع. وقد فصل في معنى «الفتوة» الدكتور نوري حمودي القيسي، فوجد من معانيها مجموعة من الخصال، أهمها: الشباب وتعاطي الملذات واللهو والعبث والاقتران بالفروسية. فالشجاعة والكرم والنجدة والمروءة عناصر مشتركة بين الفارس والفتى[٣].

ولهذا، فإنَّ امتطاء الجياد ونصَّ العيس ليلاً، كانا فعلين من أفعال الشباب التي يباهون بها، والشواهد هنا كثيرة جداً. ولا يغيب عنا قول امرىء القيس في معلقته:

وقد أغتدي والطيرُ في وُكُناتِها بمنجردٍ قيدِ الأوابدِ هَيْكلِ

ولا قول علقمة بن عبدة:

وقد أغتدي والطَّيرُ في وُكُناتِها وماءُ النَّدى يَجري على كلِّ مِذْنَبِ
بمُنْجردٍ قيدِ الأوابدِ لاحَهُ طِرادُ الهَوادي كلَّ شأوٍ مُغَرِّبِ[٤]

ولا قول مرَّةَ بن الرَّوَّاعَ الأسدي:

وقد أقُودُ لغيثٍ لا أنيسَ بهِ إلاَّ البَعوضُ وإلاَّ الأزرقُ الهَزِجُ
نَهدَ المَراكلِ يَطْويهِ ويركَبُهُ حتَّى يُكَفَّتَ عن مُصْرانِهِ العَفَجُ
بمثلِهِ كنتُ أعلو الخَيْلَ إذْ رَكِبَتْ إذِ الجيادُ كسا فُرْسانَها الرَّهَجُ[٥]

---

(١) قَصرْتُ يومهم: جعلته قصيراً بالطرب، والشارف: العود. والمُدْجنة: الداخلة في الدجن، وهو إلباس الغيم للنهار، واللذّات في مثله أبلغ.

(٢) معنى البيت: لا يلتفتون إلى واعظ أو زاجر، لأنهم سكارى.

(٣) الفروسية في الشعر الجاهلي، ص ٣٢- ٤٤.

(٤) ديوان علقمة، ص ٨٨.

(٥) الشعراء الجاهليون الأوائل، ص ٣٧٤. والغيث هنا: الكلأ. والأزرق الهزج: الذباب الأزرق. والنهد: المرتفع. والمراكل: ج. مركل، وهو حيث تضرب برجلك. وكفّت: شمّر وقلّصَ. والعفج: الكرش. والرهج: الغبار.

والحديث عن الارتحال على النوق كان ديدن الشعراء عند اعتكار الهموم وتكاثرها. والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى. لذا ندع هذا الملمح، لننتقل إلى وصال الحبيبة ومناغاة الحسان، فلعبة الميسر، فالتعفف في خطاب الجارة.

وصال الحبيبة ومناغاة الحسان:

مرّ بطيف الحبيبة، وتحدث عن لقائها، كل من امرئ القيس، وطرفة، وبشر، وعبيد. وكان اسمها عند امرىء القيس (الخود)، وصفتها أنها مرضع، لها طفل عليه تمائم منظومة. أما طرفة فسماها (البهكنة) وحدد مكانها، وهو تحت البيت المعمد. وبشر قال عنها (حسناء) تشبه الظبية التي تنظر من خلل خدرها. وعبيد كانت صاحبته (ربة خدر) يفوح العطر من جيبها حين تعرض للناظرين... وكثُرَ في الشعر الجاهلي الغزل بالفتيات الغريرات الحرائر. ونحن واجدون فيه إشارات للهو بهنّ ليلاً و نهاراً، وربما كان ثعلبة بن صعير، وهو من الشعراء الأوائل، مِنْ أقدمِ من نسج على هذا المنوال، إذ قال:

وَلَرُبَّ واضحةِ الْجَبين غَريرةٍ مِثْلِ المَهاةِ تَروقُ عينَ النّاظِرِ
قد بِتُّ أُلْعِبُها وأَقْصُرُ همَّها حتّى بدا وَضَحُ الصَّباحِ الجاشِرِ[1]

أما المرقش الأكبر، وهو من متيَّمي العرب وعشّاقها وفرسانها، فقد مزج الغزل بشرب الخمرة، فقال:

يا خولَ ما يدريكِ ربَّتَ حُرّةٍ خَودٍ كريمةٍ حيِّها ونسائها
قد بِتُّ مالكَها وشارِبَ ريَّةٍ قبلَ الصَّباحِ كَريمةٍ بسبائها[2]

فالحرّة هنا صفة جديدة للمرأة التي تمتع بها المرقش الأكبر. وكذلك كرم محتدها، وأصالة نجارها. وقد رافق الوصال معها شرب الخمرة الغالية الثمن.

والغريب في الأشعار الشواهد، هو تغزّل امرىء القيس بالمرأة المرضع ذات الطفل. فكيف ساغ له ذلك؟ وهل كان هذا فريداً في التشبيب؟ الجواب: بالنفي. فقد تغزل امرؤ القيس في معلقته بالحبلى والمرضع، فقال:

فمثلك حبلى قد طرقتُ ومرضعاً فألهيتُها عَنْ ذِي تَمائِمَ مُغْيَلِ[3]

---

(١) الشعراء الجاهليون الأوائل، ص ٢٧١. وألعبها: أغازلها وأطيل مؤانستها. والجاشر:الذي بدت تباشيره، والجشرة: تباشير الصبح.

(٢) المفضليات، رقم (٥١). والرية: أراد الخمر. والسباء: اشتراء الخمر.

(٣) ديوان امرىء القيس، ص ١٢.



وقال شارح ديوان الشاعر: «وإنما أراد أن ينفي عن نفسه الفرك، وهو بغض النساء للرجال، فأخبر أن المراضع والحبالى معجبات به، وخصّهن دون الأبكار، لأنّ البكر أشد محبة للرجال وأبعدهن عن الفرك». وهذا يعني أن الشعر هنا لا يعبر عن الحقيقة، بل عن عكسها.

وشبب زهير بأم أوفى في مطلع معلقته، فقال:

أَمِنَ أُمِّ أوفى دِمْنَةٌ لم تَكَلَّمِ ... بِحَومانةِ الدَّرَّاجِ فالمُتَثَلَّمِ

وهناك شعراء تغزلوا بأم حسان، وأم عمرو، وأم معبد... الخ. وقد ذهب الدارسون مذاهب شتى في تفسير ذلك. ورأى بعضهم أنّ هذا الغزل يمثل احتذاء لصورة مثالية، كانت تقدِّس في المرأة صفة الخصوبة، التي تؤول إلى أمومة تُعَدّ مهمة المرأة الأولى، وبذلك يستمر النوع، وتحيا القبيلة[1].

ولا نشاء هنا أن نتابع دقائق ظاهرة الغزل في الشعر الجاهلي، فنرصد الغزل بالمحاسن الخَلْقية والخُلقية، وننبه على اندماجه بالمقدمات في أحيان كثيرة، عندما يكون غزلاً مطلعيّاً. ولا نسجل نوعين له هما الغزل العفيف والغزل المكشوف. ولا أن نشير إلى اتسامه بالحزن والألم، ولا أن ندرس صلته بغرض الشاعر الذي يضفي عليه نوعاً من السمات، سواء كان الغرض مدحاً أو هجاء أمْ رثاء...الخ. لأن ذلك قد يبعدنا عمّا نريد في هذه الدراسة، لذا نكتفي بما قدمنا، لننتقل إلى عنصر آخر من عناصر مفهوم الحياة عند شعرائنا الخمسة، وهو لعبة الميسر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعبة الميسر:

الميسر لعبة كان يمارسها أشراف القوم. وفيها تُذْبَح جزور، وتُقسم إلى عشرة أنصاب، فالكتفان كلّ منهما جزء، والزوْر جزء، والعضدان كل منهما جزء، والكاهل جزء... الخ. ثم يحضر الأيسار، وهم لاعبو الميسر، ويؤتى بالحرضة، وهو رجل يتأله عندهم، لم يأكل لحماً قط بثمن. ويؤتى بالقداح، وعددها أحد عشر. سبعة منها لها حظّ إن فازت، وعلى أهلها غرم إن خابت. وأربع تثقل بها القداح، لا حظّ لها إن فازت، ولا غرم عليها، والقداح التي لها حظوظ هي الفذ والتوأم والضريب والحلس والمسبل، ثمّ المعلى، وله سبعة أنصاب إن فاز، وعليه سبعة إن خاب. والأيسار لا يكونون إلا سبعة يختار كل منهم قدحاً من السبعة

---

(١) أنظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الهجري الأول، لعلي البطل، ص ٦١.

المذكورة سابقاً. وان كانوا أقلّ لجؤوا إلى التتميم، ومعناه أن يأخذ أحدهم قدحَين من القــداح، ويتحمل وزرهما. وفي المتتم قال النابغة الذبياني:

إنِّــــي أُتمِّــــمُ أيســـــارِي وأمْـــــنحُهُمْ ... مَثْنَى الأيـــادِي وأكسُــوْ الجَفْنَــةَ الأَدَمــا

وتُجْمَع القداح في قطعة جلد تسمى (الربابة) وتُسلَّم إلى الحرضة الذي يلف على يده قطعة ثوب لدفع المحاباة. ويقوم على رأسه رقيب، ويلْكز الحرضة القداح بشماله، فإذا نهد منه قدح دفعه إلى الرقيب... وإذا خرج المعلى مثلاً، أخذ صاحبه سبعة أنصاب، والعكس بالعكس... ولا يُغَرَّم الذِين فازوا من ثمن الجزور شيئا، وإنما الغرم على من خابوا[1].

ومما يوثّق أن لعبة الميسر كانت موضع فخر عند الجاهليين قول لبيد بن ربيعة:

وَجَـــزُوْرِ أيْســـارٍ دَعَـــوْتُ لِحَتْفِهـــا ... بِمَغـــــالِقٍ مُتَشـــــابِهٍ أجْســـــامُها

أدْعـــــو بهــــنَّ لِعـــــاقرٍ أو مُطْفِـــلٍ ... بُـــذِلَتْ لجيـــرانِ الجميـــعِ لِحامُهـــا[2]

وها هو ذا طرفة بن العبد يفخر بقومه، واصفاً إياهم بأيسار لقمان، وهم الذين ييســرون على المعسر حياته، فيقول:

وهُـــــمُ أيســـــارُ لُقْمَـــــانَ إذا ... أغْلَـــتِ الشَّـــتْوَةُ أبْـــداءَ الجُـــزُرْ

لا يُلحِّـــــونَ علـــــى غـــــارِمِهِم ... وعلـــى الأيْســـارِ تَيْســـيرُ العَسِـــر[3]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التعفف في خطاب الجارة:

كان التعفف في خطاب الجارة تقليداً عربيّاً جاهليّاً مرعيّاً. ولم يقتصر تصويره على واحد من شعرائنا الخمسة، وهو (مالك)، بل تعدّاه إلى غيره من الشعراء، فإذا قال مالك:

وثالثـــــةٌ: أن لا أُقَــــذِّعَ جـــــارتي ... إذا كـــان جـــارُ القـــوم فيهـــا مُقَـــذَّعا

ردّدَ صداه لبيد بن ربيعة، فقال موصياً وناصحاً:

واعْفُـــفْ عـــن الجـــاراتِ وامْنَحْــــ ... ـــــهنَّ مَيْســـــرَك السَّـــــمِينا[4]

(١) المحبر، ص ٣٣٢ ـ ٣٣٥ .

(٢) ديوان لبيد، تحقيق عباس، ص ٣١٨. والأيسار: لاعبو الميسر. والمغالق: الأقداح. والنون في (بهن) تعود علــى المغــالق التي ذكرها في البيت السابق.

(٣) ديوان طرفة، ص ٧٢. والأيسار: الذين يضربون بالقداح. وقوله «أيسار لقمان»: مثل. وأبداء الجُزُر: أشرف أعضائها.

(٤) ديوان لبيد، ص ٣٢٤.



وفاخَرَ عروة بن الورد بإغضائه عن جارته إن هبت رياح عاتية تكشف أسرار بيتها، فقال:

وإنْ جارتي ألوتْ رياحٌ ببَيْتِها   تَغَافَلْتُ حتَّى يسترَ البيتَ جانِبُهْ[1]

وكذلك فاخر ذو الإصبع العدواني بدفء لسانه واتّقائه للفاحشات، وبالجود والأريحية قبلها، على نحو يذكرنا بفخر مالك بن حريم، فقال:

إني لعمرك ما بابي بذي غلَقٍ   عن الصَّديق ولا خَيْري بِمَمْنُونِ

ولا لساني على الأدنى بمنطلقٍ   بالفاحشاتِ، ولا فَتْكي بِمَأْمونِ[2]

الشواهد في سياقاتها:

ويطول بنا الكلام إذا رحنا نرصد كل بيت قيل في هذا الباب، لذا ندع ذلك، لننظر في سياق الأبيات الأربعة والعشرين، ضمن القصيدة التي جاء كلّ منها فيها. وهنا نرى أن امرأ القيس يسوق أبياته السابقة بعد أن يبكي الفراق، ويعبر عن ولوعه بالكواعب، ويصف مغامرة عشقيّة له مع إحداهن جاءت مصحوبة بأربع نسوة أخريات، فكان له ما كان معها.

أمّا طرفة في معلقته، فقد بدأ بالأطلال، ثم شبب بالمرأة التي شبهها بالغزال، وانتقل إلى وصف الناقة وصفاً دقيقاً يحتاج إليه كلّ من وصف الناقة من بعده، كما قال بعض النقاد القدماء. وراح بعدئذ يفخر فخراً ذاتياً: فهو فتى مقدام وجواد، ويفهم الحياة على أنها خمرة ونجدة ووصال غانيات. وكانت أبياته الشواهد جزءاً من فخره وفهمه للحياة.

وبشر بن أبي خازم تغزل في (عينيته) الحاوية لأبياته الشواهد، بفتاة تدعى (رميلة)، ثم دلف لرسم صورة عن الحياة في نظره، ليدخل في باب التفتي والضرب في الفلوات، ويخرج، من بعد، إلى وصف ناقته، وتشبيهها بالثور الوحشي المتوجس الذي تداهمه كل يوم نبأة من قنّاص يروم قتله، لذا فليقتنِصْ هو، وقد خلع مشاعره على الثور، ثلاث لحظات، بيانها: شرب الخمرة، ولعب الميسر، ومناغاة الحسان.

وعبيد بن عبد العزى السلامي استهل قصيدته بوقفة طللية، فبكى ووصف الصحراء، وذكر اعتساف الفيافي على ظهور العيس، وقال أخيراً: إنّ مناه أن يختبر ثلاثة أمور يقاوم بها الخوف من الموت، كما قاومه طرفة من قبل. وهي عنده: رفقة فتيان يركبون النواعج السريعة، ومعاقرة الخمرة التي كلما فرغت كؤوسها مُلئتْ من جديد، والحظوة بفتاة هي ربّة خدر يضوع العطر من أردانها حين تمرّ.

---

(١) ديوان عروة، تح. أسماء أبو بكر محمد، ص ٤٨.

(٢) المفضليات، رقم (٣١).

ومالك بن حريم الهمداني صاحب الرغائب الأربع، أظهر، أولاً، جزعه من الشيب بعد الشباب، ومرّ بذكر الحبيبة سلمى، وطفق يشبب بها. ثم راح يفاخر بإبائه ومروءته وبخصال أربع حدّدها. وانتقل من بعد ذلك إلى الفخر بقومه، وكرّ راجعاً لتعداد مآثر له أخرى، فهو قائد قومه ومكرم لضيفانه.

وخلاصة كل ما تقدّم حتى الآن، أن المقاطع الشواهد هنا، جاءت في أطر قصائد مركبة لا بسيطة. وكانت في الأعم الأغلب تتدرج في معاني الفخر الذاتي، وتقدّم في الوقت ذاته صورة من صور الحياة الجاهلية، هي في الغالب حياة الشباب الذي يضجّ الشوق في إهابه، والذي يروم العَبَّ من مَلذّات العيش، دفعاً لمنغصاته الكثيرة، وخلقاً لتوازن ربما كان عزيزاً... وهذا ينقلنا إلى التدقيق في صورة أخرى جاءت ترشح بالحزن والبكاء والقلق والغمّ والهمّ، ونقلتها لنا أشعار تتسم بذلك، أصالة واحتذاء.

الصورة الثانية للحياة:

لم تكن الحياة الجاهلية دوماً على النحو الذي صوره الشعراء الخمسة السالفون. فهي، في كثير من الأحيان، لم تُسلِّم قيادها للناس، بل بالعكس واجهتهم بالقسوة والتجهّم والصدود، فأورثت فيهم حس الكآبة ومشاعر القلق والأسى. وإذا كانت الصورة الأولى هي الفعل فيما يُتاح، فإنّ الصورة الثانية هي الانفعال بما يحيط.

وقد قدَّم الشاعر الجاهلي، في مواضع عديدة، تجارب فنية تنمّ على قلب ملوَّع، وتشي بشعورِ ذاتٍ تفاعلت مع شرطها التاريخي، فكانت انطباعات منغصاتها أكبر رقعة، وأعمق وقعاً من باعثات الفرح والبهجة والاستبشار. الأمر الذي يعني أن تياراً من السوداويّة سرى في لجّة هذا البحر من الموروث الشعري الباذخ، حتى إننا إذا نظرنا بعيون شطرٍ من شعراء ذاك العصر إلى كأس الحياة، ألفيناها فارغة أو كالفارغة... إن الفراغ والسأم كانا يلفان روح الجاهلي، ويخليانها، إلى حد كبير، من بواعث الأمل وأسباب الرجاء. لذا اتشح ذاك الشعر، أو جلّه، ببرد التشاؤم، وأُفعِم بالفاجع القادم، والمؤسي المنتظر. وليس أدل على ذلك من قول امرىء القيس في فاتحة معلقته:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ   بِسِقْطِ اللِّوى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

فمهما يكن في هذا البيت من احتذاء فني لتقليد سالف (مثل بكاء ابن حذام)، فإنَّ قدرته على التمثيل تبقى قوية. وذلك لأن المقاطع الراشحة بالبكاء والعناء كثيرة جدّاً في قصائد الجاهليين. وهذا بشر بن أبي خازم يقول:



تَعَنَّى القلبَ مِنْ سلمى عناءُ فَما للقلبِ مُذْ بانُوا شِفاءُ
وآذَنَ أهْلُ سَلْمى بارتحالٍ فما للقلبِ إذْ ظَعَنُوا عزاءُ
فلمَّا أدبُروا ذَرَفَتْ دُمُوعي وجهلٌ مِنْ ذوي الشَّيْبِ البُكاءُ(١)

وبشر هنا يفسر أسباب حزنه وأساه: إنَّه الرحيل وتقطُّع صلات الود والتراحم. وهذا شأن يمثل مظهراً من مظاهر حياة البداوة، وسعي الناس فيها وراء الماء والكلأ.

ولم يكن امرؤ القيس وبشر الوحيدين في هذا الباب، فهذا عبيد بن الأبرص يقول:

عَيْناكَ دمعُهما سَرُوبُ كَأنَّ شأنَيْهما شَعيبُ
واهِيَةٌ أو مَعينٌ مُمْعِنٌ مِنْ هَضْبَةٍ دونَها لُهُوبُ(٢)

وإذا كان عبيد لا يعلل سبب بكائه، فإن عمرو بن قميئة علله بالرحيل المبدل للْودّ والمفسد للوئام:

نأتْكَ أمامَةُ إلاَّ سؤالا وإلاَّ خيالاً يُوافِي خيالا
فذاكَ تَبَدَّلَ مِنْ ودّها ولو شهدتْ لم تواتِ النَّوالا
وحثَّ بِهَا الحاديانِ النجاءَ مع الصبحِ لمَّا استثاروا الجمالا
فلمَّا نأوا سبقَتْ عَبرتي وأذرتْ لها بعدَ سَجْلٍ سِجالا(٣)

وممن بكى في حالة تراوحت بين الجزع والصبر أحيحة بن الجلاح القائل:

ألاَ إنَّ عيني بالبكاءِ تَهَلَّلُ جزوعٌ صَبورٌ كلُّ ذلك يُفْعَلُ
فإنْ تَعْتريني بالنهارِ كآبةٌ فليلي إذا أمسِي أمَرُّ وأطْولُ(٤)

ويطالعنا البكاء أيضا في ميمية لعلقمة بن عبدة عُدَّتْ سمطاً من سموط الدهر، يقول فيها:

أمْ هلْ كبيرٌ بكى لَمْ يقضِ عبرتَهُ إثْرَ الأحبَّةِ يومَ البينِ مَشْكومُ

ويضيف علقمة مصوِّراً الشرور المحيقة بالناس آنئذ:

بلْ كلُّ قومٍ، وإنْ عزُّوا وإنْ كثُرُوا عَريفُهم بأثافِيْ الشَّرِّ مَرْجُومُ(٥)

---

(١) ديوان بشر، ص ١و٢.
(٢) ديوان عبيد، تح نصار، ص ١٢.
(٣) ديوان عمرو بن قميئة، تح خليل العطية، ص٥٥و٥٦.
(٤) الشعراء الجاهليون الأوائل، ص ٤٤٥.
(٥) ديوان علقمة، ص ٦٥.

وكان (الدهر) عند هذا الشاعر، وعند غيره، هو المسؤول عن التغير والتبدل والرمي بالرماح التي لا تخطىء أهدافها، فالمرء رهن لنُوَبه وطعناته المفاجئة، يقول عمرو بن قميئة:

يا ابنةَ الخيْرِ إنّما نَحْنُ رَهْنٌ ... لِصُروف الأيّامِ بَعْدَ اللّيالي
جلَّحَ الدَّهْرُ وانْتَحَى لِيْ وقِدْماً ... كانَ يُنْحِي القُوى على أمْثالي
أقْصَدَتْني سِهامُه إذْ رَمَتْني ... وتولَّتْ عنه سُلَيْمَى نِبالي
لا عَجيبٌ فيما رأيْتُ، ولَكِنْ ... عَجَبٌ مِنْ تَفَرُّطِ الآجالِ(١)

وربما كان الشاعر تميم بن أبي بن مقبل خير من لخص ثقل العيش على روحه التي كادت أن تتصدع، لأنها واجهت ما يشبه ليل امرىء القيس، بسدوله المُرْخَى وجوزه المتمطي، لذا أطْلَقَ هذه الأمنية:

ما أطْيَبَ العيْشَ لَوْ أنَّ الفَتَى حَجَرٌ ... تَنْبُو الحوادِثُ عنهُ وهوَ مَلْمُومُ(٢)

فالشاعر يأمل أن يكون المرء إذّاك صخرة يصدمها الدهر، وتحلّ بها النوائب، فلا يوهناها، بل يرتدان عنها كليلين، وتبقى هي سالمة ملمومة. وهو المعنى الذي عبر عنه الشاعر القديم مُتَمَنياً أن يكون الدهرَ كَمَنْ ينطح صخرة، فيُوهي قرنه ولا يلحق بها أذىً:

كَناطِحِ صَخْرةٍ يوماً لِيُوهِنَها ... فلمْ يَضِيرْها وأوْهَى قرنَهُ الوَعِلُ

فأمنية (تميم) إذن ألاّ يلحق الضرر بفتاه، وأن ترتد عنه طعنات الدهر المباغتة، فيبقى سالماً.

ولعلّ بعض الصور الفنية التي جاء بها الشاعر الجاهلي تؤكد كبر الكدر، وكمية الغم اللذين كانا يجبهان الناس آنئذ. وفي التعبير عن ذلك يعكس الشاعر بشر بن أبي خازم مشاعره على ناقته، التي شبهها بالثور الوحشي، فيقول عن هذا الثور الذي يفاجئه كل يوم صياد مع كلابه يريد اقتناصه، وكأنه يعني الإنسان الجاهلي:

لَهُ كلَّ يومٍ نَبْأةٌ مِنْ مُكَلِّبٍ ... تُرِيْهِ حِياضَ الموتِ، ثُمَّت تُقلِعُ(٣)

فالثور الذي يقضّ مضاجعَه صوت صاحب الكلاب، فلا يذوق هناءة المرتع، ولا يحسُّ بالراحة بعد الرعي، يكاد يكون معادلا فنيّاً للشاعر الذي يلحظ كلّ يوم نُذُرَ الخطر بعينيه، ويسمع أجراس المنية تدق في أذنيه. وإذا آمنّا بما قاله الناقد (م. خرابتشينكو) من أن «كل ما ينسكب في الصور والشخصيات يحمل طابع القلق والولع والمشاعر التي يعانيها الكاتب» إذا

(١) ديوان عمرو بن قميئة، ص ٤٥.
(٢) ديوان تميم، ص ٢٧٣.
(٣) ديوان بشر، ص ١٢٠.

آمنّا بذلك، صَحّ لنا الاستنتاج بأن مشاعر الثور الوحشي هي مشاعر الشاعر ذاته، الذي كان ناطقاً باسم الجماعة الإنسانية من حوله.

نستخلص ممّا تقدم أننا أمام مشهدين للحياة انعكسا على صفحة الشعر الجاهلي: مشهد يصور وقع الحياة على الناس رخيّاً رقيقاً، ساغ للشعراء معه أن يصفوا شهوة الناس للعيش الرغيد، المتمثل بشرب الخمرة ولعب الميسر ومناغاة الحسان وامتطاء الجياد ونصّ العيس والضرب في الفيافي والكرم والتعفف عن الجارات... ومشهد آخر نرى فيه وقع الحياة على الناس شديداً وثقيلاً، صحّ للشعراء فيه أن يروا عيون معاصريهم وقد امتلأت بالعبرات، وأن يسمعونا عقائرهم ترتفع بالشكوى من تقطّع حبال الود وأواصر الغرام، ومن نوائب الدهر الذي يرمي بشَرّه الناس أجمعين... أي إنّ الأفراح والمباهج من جهة، والأحزان المنغّصات من جهة أخرى، كانتا ثنائية تحكم عيش الناس آنذاك. وهي ثنائية تعبر عن تيّارين سَرَيا في أعماق أرواح الجاهليين، فعبّر عنهما شعراؤهم أفصح تعبير...إنهم كانوا يداوون الترحال بالحرص على الوصال، والفراغ بالضرب في الفيافي، وأفعال الدهر المميت بشرب الخمرة أحياناً، وحاجات الناس المعسرين بلعب الميسر الذي يتصدق الفائز فيه بربحه على المعوزين... وعلى الرغم من فخرهم بمداعبة الفتيات الغريرات، حافظوا على ذمة الجارة، وترفعوا عن فواحش القول وقوارصه.

وإذا كنّا هنا قد رصدنا صورتين من صور الحياة في الشعر الجاهلي فحسب، فإننا لا نزعم أنّ صور الحياة الجاهلية، بكلّ أشكالها، قد تمّ استيفاؤها، فثمّة صور للحياة لم تُدرّس بعد من خلال الشعر. وفي مقدور الدارسين أن يُدلّوا دِلائهم في آبارها، وأن يُريقوا المداد في فحصها ودرسها، فقد ترك السابقون للاّحقين شيئاً كثيراً، ولم تقطع جهيزة قول كل خطيب.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com



المصادر والمراجع:

أولا المصادر:

- ابن الأبرص، عبيد: ديوانه، تح. حسين نصار القاهرة ١٩٥٧.
- ابن أبي خازم، بشر: ديوانه، تح. عزة حسن، دمشق ١٩٦٠.
- ابن أبي سلمى، زهير: ديوانه بشرح ثعلب، ط.دار الكتب، القاهرة ١٩٤٤.
- ابن أبي بن مقبل، تميم: ديوانه، تحقيق عزة حسن، دمشق ١٩٦٢.
- ابن حبيب، المحبر، تح. ألميزة ليختن شتيتر، بيروت، د.ت.
- ابن ربيعة، لبيد: ديوانه، تح. إحسان عباس، الكويت ط٢، ١٩٨٤.
- ابن العبد، طرفة: ديوانه، تح. لطفي الصقال، ودرية الخطيب، حلب١٩٦٩.
- ابن عبد ربه: العقد الفريد، تح. أحمد أمين وصحبه، القاهرة ١٩٤٩، القاهرة ١٩٦٤.
- ابن قميئة، عمرو: ديوانه، تح. خليل العطية، بغداد ١٩٧٢.
- ابن الورد، عروة: ديوانه، تح. أسماء أبو بكر محمد، بيروت ١٩٩٢.
- امرؤ القيس: ديوانه، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، ط٣، ١٩٦٩.
- الأصمعي، عبد الملك بن قريب: الأصمعيات، تح. أحمد شاكر وعبد السلام هارون، القاهرة ١٩٦٤.
- الجبوري، يحيى: قصائد جاهلية نادرة، القاهرة ١٩٦١.
- الضبي، المفضل: المفضليات: تح. أحمد شاكر وعبد السلام هارون، القاهرة ١٩٧٦.
- المرزباني: معجم الشعراء، تح. عبد الستار، فراج، القاهرة ١٩٦١.

المراجع:

١-أمين، أحمد: الصعلكة والفتوة في الإسلام، القاهرة، ١٩٥٢.

٢-البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، بيروت ١٩٨٠.

٣-الزركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٨٠.

٤-سعيد، إدوارد: العالم والنص والناقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠.

٥-الفريجات، عادل: بشر بن أبي خازم الأسدي ـ حياته وشعره، بيروت، دار الجيل، ١٩٩١.

٦-الفريجات، عادل: الشعراء الجاهليون الأوائل، بيروت، دار المشرق، ط٢، ٢٠٠٨.

٧-ويليك، رينيه، ورفيقه: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق ١٩٧٢.




العراق

الأقلام

العدد رقم 5

1 مايو 1980

عناء . وحتى لا تطيل قائمة الاسماء التي قد تبدو مملة ، لابد من الاشارة ، رغم ذلك ، الى أمادوكوني ، الكاتب الفولتايكي المتجنس بالجنسية العاجية والذي اصدر ، وهو دون الخامسة والعشرين من عمره ، اربعة اعمال أدبية .

كذلك يمكن الاشارة الى شارك زيغوا نوكان المعروف خاصة بروايتيه الذائعتي الصيت : « الشمس السوداء تطلع » (صدرت بباريس عام ١٩٦٢ عن دار بريزانس آفريكان) و « عنيفة كانت الريح» (صدرت عام ١٩٦٦ عن نفس الدار) وهي تجمع في الوقت ذاته بين الحكاية الشعرية والرواية الثورية .

ان عرض أدب لقطر من الاقطار يظل ، مهما كان موجزا ، غير كاف . كان يجب ان نتناول اسماء اخرى لها حضورها الادبي ، منها، على سبيل المثال : برنار زادي زاؤورو ، باسوري تيميتي ، فرانسوا جوزيف أمون دابي ، سيمون كايا ، جيرمان كوفي تمادو ، جوزيف ميازن بونيبيني .

ترجمة : محمد خالدي

طبيعة فن فرجينيا وولف

ان كاتب الرواية يواجه عند قراءته لروايات فرجينيا وولف ، اكثر مما يواجه عند معظم كتاب الرواية الانكليزية ، تلك المشكلة الميدانية : الا وهي انهيار الحس الشعبي للمعنى في رواياتها ، وما يترتب على هذا الامر في النتيجة من تأثير على الرواية .

على الروائي ان يتساءل « ما هو الواقع ؟ » ثم يضيف : يجب ان يكون شيئا غير معقول الى حد بعيد ، ولا يعتمد عليه ابدا ، انه الواقع الذي نجده في الطريق الموحل ، وقصاصة الجريدة الملقاة في الشارع ، أو هو زهور النرجس البرية الصفراء تحت الشمس » .

من الذي يستطيع ان يشير بصورة دقيقة منتظمة الى كتاب الرواية و « قوة عقيدتهم » والاساس الذي بنيت عليه قناعاتهم العامة تجاه المبادىء الاساسية ، تلك التي قامت عليها شهرة والتر سكوت W. Scott وجين اوستن J. Austen من بين معاصريهم – وهكذا تفعل فرجينيا وولف ، انها لا تنتظر ان يجيئها الناقد من مكان ناء ليشرح ما كتبت ، ولماذا كتبت بهذا الشكل او ذاك ، لقد رات وجها واحدا للمشكلة المعاصرة ، وبوضوح استثنائي ، واستطاعت بتفهم ان تطور نظرتها للفن الروائي ، والتي جعلتها فيما بعد تشق كل الثقة بهذه النظرة .

ولقد رات ان هذا الامر لا يقف عند حدود كونه مشكلة حديثة ، وانما حاجة شخصية ملحة – الحاجة الى تطوير نوع من الرواية ، تستطيع بواسطته ان تذيب القناعات الخاصة برؤاها الشخصية في التجربة – .

« الخصوصية » هي المفردة التي يصح استعمالها هنا . بالنسبة لفرجينيا وولف ، كانت في الحقيقة قليلة الاهتمام بالتخطيط الذي عليه ان يوضح : ما هو المعنى في التجربة ؟ وهل له دور أكبر مما للاشياء ، الامزجة ، البديهيات ، واختلاط الذكريات ؟ والادراك المفاجىء لدور الرمز في الحقيقة ، وهذا ما يوحي كيف يجب ان تعاش الحياة الروحية بشكل حقيقي . لقد عابت وولف الاهتمام الشديد الذي ابداه كل من « بينت Bennett » و « ويلز Wells » و « غالزورثي Galsworthy » بالبيئة المادية ، اما بالنسبة لها فلقد كانت هذه البيئة مجرد خلفيه ليس الا ، حتى اذا تغيرت الاماكن والمصائر « نادرا ما يحدث ذلك في رواياتها » فانها تظهر بشكل اقل اثارة مما تظهر فيه حالات الوعي المتزامنة عندهم ، حتى ان الانتقال من الحياة الى الموت ، يؤثر على المعنى بالنسبة لها ، اكثر من التغيرات الهامة لوعي الشخص الواحد في مختلف مستويات ذكرياته ، واختلاف الاستجابات للمعنى بالنسبة لشخصيته او شخصيتها يبقى في وعي الاخرين بعد موته او موتها « اي الشخصية الروائية » .

لقد كانت مسز دلوي Dalloway تعكس ما هية الموت – وكانت تتأمل انه ربما بموتها سوف تصبح « جزءاً من اناس لم تلتق بهم ابدا ، او ان الوجود سوف يحملها كالضباب بين اناس تحسن معرفتهم ، اولئك الذين تركوها معلقة على أغصانهم ، وكأنها ترى الاشجار تحمل الضباب ، الا انه ينتشر فوق هاماتها بعيدا ، حياتها، نفسها » .

وفي الفصل الاخير من رواية « الى المنار To the light house يكون موت مسز « رامزي Ramsay » اهم جزء في تركيب شعور الاخرين .

من الحقائق المعروفة في نثر وولف ذلك التتابع الايقاعي الذي يقترب من كونه ايقاعا صامتا في جملها المتكررة القادرة ان تعبر بشكل ممتاز عن كل شيء ، ثم ذلك الانتقال الرائع من الكلام المباشر الى الوصف الفكري ، والرجوع ثانية ، وهكذا تثير فرجينيا وولف رد الفعل الذي يجيء نتيجة انغماس واستغراق فكري تام ، وعبث لا مسؤول تجاه الحياة بذاتها ، ان ذلك هو الجوهر بعينه .

ان الروايات قادرة بشكل كبير ، على ان تنظم بعناية ، وتقدم الاشكال الحقيقية للمعاني ، وكلا الشخوص والاحداث – التي استحضرت باية طريقة كانت ، والجزء الذي تلعبه في النموذج الاجمالي – يمكن ان تهب الكثير بمعاونة المعنى الرمزي ، اكثر مما يستطيع ان يمنحه الحس المجرد للمزاج ، ومع ذلك فان حس المزاج هو موضوعها المفضل الذي يجيء بالدرجة الاولى .

ان الشيء الاكبر الذي نجده في احسن رواياتها ، أسس على الاغلب بواسطة قوة التنويم المغناطيسي ، اضافة للاكراه الذي فرضته الروائية على القارىء لان يتقبل المزاج الذي كانت عليه ، باختلافاته المتعددة ، وكأن الرواية كانت تابعة له حتى النهاية . لا شيء آخر يمكن ان يزال من الرواية الفكتورية ، مع ان الذي صان العناية في الرواية هي الرموز العامة فيها ، لاجل الحصول على المال أو فقده ، الثروة المفاجئة ، او الخزي المفاجىء ، او التحولات العاطفية الواضحة ، الخاصة بالحب او البغض ، بالامل او بخيبته .

ان الاتهام الذي يوجه الى فرجينيا وولف ، من ان فنها هو فن المتعة ، واللامبالاة تجاه الشؤون العملية في الحياة اليومية ، هو اتهام صائب ، الا انه لا علاقة له بالموضوع . انه والحالة هذه يجب ان يوجه ايضا ضد موسيقى « موزارت » او قصائد « هنري فون » والشيء المهم هو ذلك الذوبان الرقيق لمختلف اوجه التجربة ، ذلك التقديم الحاذق لنسيج الوعي ، وكأنه يحاك بالاستجابة الفردية للحياة ، كل ذلك يخلق الحقيقة والحركة في فن فرجينيا وولف .

ومتى ما كانت متطلبات الفعل خفيفة ، ومتى ما كان ضغط الاحداث الداخلية هينا ، كان يسمح للاحاسيس ان تعكس المعاني ، واستجاباتها وتاريخها ، يكون عالم فرجينيا وولف قد دخل الوجود.

ربما كانت اعظم موجات الفن الروائي قد تجسدت في عالم الفعل الروائي ، وعالم التأمل ، اضافة للاحساس اليومي بوقع الحياة اليومية ، وامزجة الاشراقات الروحية والعقلية الخاصة ، تلك التي تضيء ، بل وتغير كل شيء ، حتى الروتين ، ان وولف كأحسن ما تبديه حول نفسها من اهتمام ، فانها تريد ترسيخ نوع من الاستجابة ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتأكيدها في مواقف معينة ، ولقد قيدت نفسها على هذا الشكل ، لان ذلك يثيرها ، ويجعلها في تحد مستمر مع نفسها لاجل ان تكتب الاحســن .

اذا اتفقنا ان اجود واكثر رواياتها شخصية ، قد ارادت ان تؤكد فيها ان المزاج يجب ان يكون تأمليا يستجيب للاشياء المحيطة « في محاولة لاقناع مزاج القارىء » واذا استطاع شخوص رواياتها ان يقودونا صوب نوع جديد من المعرفة من خلال مشاركة اكثر الامزجة تشابها ، الى حيث نشعر بمعنى اعمق للادراك والتقبل ، وبنفس الوقت بمعنى الدهشة والعجب ، واذا استطاعوا منحنا المعنى العام للمغزى المراد ، وانهم حقا اوثقوا الصلة بالموضوع ، فان ذلك هو الشيء الذي نبغيه . ان ذلك بالنسبة لفرجينيا وولف هو : كيف يتجلى المعنى ذاته في التجربة ، انها ترينا قيمة عالمها في الفعل الذي تقوم به ، وكذلك في العمل الذي يجعلنا ننزع للتأمل ـ ليس هو بالعالم الذي يغري كل الحياة لان نتأمل ـ . وهكذا بينما يحل جويس Joyce مشكلة الاختيار والاهمية بايجاد حيل تمكنه لان يبين كل شيء ، المهم والتافه ، وكأنهما يحدثان في آن واحد . تعمل فرجينيا وولف على حصر كل شيء ، ثم تضخمه ، ثم تخله يكسب تكرار العملية والميل الانساني للتأمل عند القارىء العادي ، لكي يحضر ، ويكون مقتنعا بهذا التركيب الواسع لعملية التأمل عندها ، وهو في الحقيقة محض حس شخصي خاص تجاه المعنى . وربما من الصواب القول انها لم تنجح تماما بايجاد نظرة واحدة ، تقنع بها كل القراء .

ان الروائي الذي يقيد نفسه دائما بمثل هذه الطريقة ، يجازف بالمقابل لان يحصر كل ما يريد قوله ، وفي حالة وولف هنالك دائما قراء تستثيرهم رواياتها الاكثر شخصية ، وربما لانها مركبة بشكل مميز وفيها اكتشاف ، وتتمثل فيها فقط النوعية الحقيقية والاصالة المطلوبة .

لا شك ان الذي يدهش القراء في رواياتها ، هو تركيبها ، والبناء الذي يلح على ايصال المعاني الرمزية في كل صورة من العمل ، هذا التقسيم في عملها ، هو تقسيم متأن ومدروس اكثر مما تجده عند معظم الروائيين ، بمعنى انه متكلف artificial ، الا ان كل الفن متكلف ، انها مشكلة الشهادة والاصطلاح ، وفي ايهما يعمل الفنان .

ان اللوحة العظيمة ، بالوانها المفعمة بالحيوية ، وشكلها الكاريكاتوري ، تحمل المعنى وتحتفظ به لفترة طويلة ، وبروعة غير متقنة ، ان هذه ليست طريقة فرجينيا وولف ، برغم انها طريقة راسخة بعمق في التراث الادبي الانكليزي .

بعض القراء يمتعض من معرفة المعنى الاجمالي للرواية ، كما لو كان ذلك عين ما يريدونه من معنى القصيدة الميتافيزيقية ، وبرغم هذا ، فان ذلك لا يعني ان يكونوا اسرى الاحكام الاولية للتركيب ، واذا لم يستطيعوا ذلك فان لا شيء يمكن ان يقال بهذا الخصوص ، وضمن هذا النطاق فان فرجينيا وولف هي الروائية القاصرة ، وان اي قارىء يستجيب لرواياتها ، فانه في التحليل النهائي لا بد ان يكون معتمدا على مدى حساسيته الخاصة ...

دافد دينس

ترجمة : عبدالله ابراهيم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات
في الصحافة الأدبية

بمناسبة مرور ثلاثين سنة على رحيل برناردشو

يوسف عبدالمسيح ثروة

كتب برناردشو « زير النساء » في غضون ربيع وبواكير صيف سنة ١٨٩٢ ، وقد انهاها قبل شهر من عيد ميلاده السابع والثلاثين، كانت مسرحيته تلك هي الثانية بعد مسرحيته الاولى « بيوت الارامل » التي افتتح تمثيلها في « الديندبنت ثيتر » في التاسع من كانون الاول سنة ١٨٩٢ . اما الصوت الرئيسي المسموع في ليلة الافتتاح فكان صوت الملقن . في نهاية التمثيل ، اسرع شو فاعتلى المنصة ، ليلقي خطابا بالمناسبة . الا انه قوبل بصفير الاستهجان والاستنكار . ان مثل هذا التصرف بالقياس الى رجل جعل اللامبالاة ديدنه ، لم يكن سوى رعونة من سقط المتاع ، حتى انه بعد التمثيل الثاني والاخير ، لم ير مانعا ان يسرع مرة اخرى الى المنصة ليلقي ما كان يريد القاءه، واذا به يسمع همهمة استحسان مصادقة . فاطلق شو بالونات الدعاية لمسرحيته الاولى تلك ، من خلال اللقاءات الدائبة والاجابة على اسئلة النقاد ورسائلهم ، وكتابة الرسائل ، وافتعال ضجة بصدد المسرحية ، لم يكن لها من مسوغات بالقياس الى التعليقات المعاصرة، استطاع شو بوساطة هذه الدعاية ان يستخلص الحافز الذي كان بحاجة اليه. لقد ولدت مسرحية « بيوت الارامل » فكان من واجبها ان تنجب من شخصه دراميا متمرسا .

كانت حقيبة شو مليئة بمقتطفات من الصحف ، وكانت اذناه تزدان اصداء الضجة التي افتعلها بنفسه ، حين لحق بالقطار ، وهو في طريقه لحضور حفلة عيد الميلاد التي اقامها وليم موريس ، في كيلمسكوت . وفي اثناء عطلة العيد ، اخذ شو يلصق القصاصات في دفتره ، ممعنا النظر مليا في المقدمة . تخامره الاحلام بشأن مسرحيته الثانية . ذلك انه ، ببصيرته ، رأى فيها ، مالم ير في مسرحيته « بيوت الارامل » من حيث الاثارة الواسعة ، التي تحمل

مصر
فصول
العدد رقم 1_2
1 يناير 1989

طراز التوشيح بين الانحراف والتناص

صلاح فضل

١ ــ مدائن التوشيح :

جاء فى رسالة إسماعيل بن محمد الشقندى فى فضل الأندلس : « أما إشبيلية فمن محاسنها اعتدال الهواء ، وحسن المبانى ، وتزيين الخارج والداخل ، وتمكن التمصر ؛ حتى إن العامة تقول : لو طلب لبن الطير فى إشبيلية وجد . ونهرها الأعظم الذى يصعد المدّ فيه اثنين وسبعين ميلا ثم يحسر ، وفيه يقول ابن سَفر : ـــ

شق النسيم عليه جيب قميصه
فانساب من شطيه يطلب ثارهُ
فتضاحكت ورق الحمام بدوحها
هُزءًا فضمّ من الحياء إزارهُ

وزيادته على الأنهار كون ضفتيه مطرزتين بالمنازِه والبساتين والكروم والأنسام ، متصل ذلك اتصالاً لا يوجد على غيره .

وقد سعد هذا الوادى بكونه لا يخلو من مسرة ، وأن جميع أدوات الطرب وشرب الخمر فيه غير منكر ، لا ناه عن ذلك ولا منتقد ، ما لم يؤد السكر إلى شر وعربدة . وقد رام من وليها من الولاة المظهرين للدين قطع ذلك فلم يستطيعوا إزالته . وأهله أخف الناس أرواحاً ، وأطبعهم نوادر ، وأحملهم لمزاح بأقبح ما يكون من السبُّ ، قد مَرَنوا على ذلك ، فصار لهم ديدنا ، حتى صار عندهم من لا يتبذل فيه ولا يتلاعن ممقوتا ثقيلا . وقد سمعت عن شَرَف إشبيلية ــ وهى غابة غناء على مشارفها ــ فذكرها أحد الوشاحين فقال : ــ

إشبيليا عروس
وبعلها عباد
وتاجها الشرف
وسلكها الواد[1]

فى مثل هذه المدينة الموشحة ، بخواصها المادية والمعنوية ، بنسقها الطبيعى ونزقها الأخلاقى ، ولدت الموشحة الأندلسية . ولن يكون من قبيل الصدفة أن نجد تراسلا شائقاً بين جماليات المكان وملامح الإنتاج الفنى الذى تخمر فى حضنه وتشرب روحه ، وتشكل بطابعه ، ومع أننا سنضرب صفحا عن المنظور التاريخى المشبع فى قراءة طرف من تراث هذا الجنس الأدبى الفذ ، إيثاراً لمقاربة نصه النقدى الفريد ، الذى تأسس على بعد آلاف الأميال فى مصر على يد ابن سناء الملك فى كتابه « دار الطراز » ، إلا أننا سنجد تطابقاً مدهشاً بين جملة الملامح الأسلوبية البارزة للموشحة ، وهذه الصورة الطريفة للمدينة المطرزة اللعوب ، كأنها فى بنيتها « تجريد موقعى » ، كما يقول أصحاب النظرية المحدثة التى ترمى إلى الربط بين البيولوجيا واللغة على أساس التشكل الهندسى .

وأول ما يبدهنا فى الموشحة هو انحرافها الحاد عن نموذج القصيدة المشرقية وخروجها عن إطاره ؛ وهو انحراف أندلسى فى صميمه ، أدت إليه ضرورات الزمان والمكان ، وتجلى فى ثلاثة مستويات متراكبة : موسيقية ولغوية وأخلاقية . ومن ثم فإن الجهد النقدى الضائع الذى يتكلفه بعض الباحثين ، للمباعدة بين الصفة الأندلسية والموشحات ، بإرجاعها إلى أنماط المسمطات والمخمسات المشرقية يغيب عنه الوعى بشبكة العلاقات النصية والتاريخية معا . وكان ابن سناء الملك صريحاً وقاطعاً فى تحديده لهذه النسبة فى أول سطر فى كتابه : « وبعد ، فإن الموشحات مما ترك الأول للآخر ، وسبق بها المتأخر المتقدم ، وأجلب بها أهل المغرب على أهل المشرق ، وغادر بها الشعراء من متردم »[2] . وقد وضح ابن بسام من قبله فى الذخيرة هذه النسبة قائلا : « وكانت صنعة التوشيح التى نهج أهل الأندلس طريقتها ، ووضعوا حقيقتها ، غير مرقومة البرود ، ولا منظومة العقود ؛ فأقام عبادة بن ماء السماء منآدها ، وقوم ميلها وسنادها ؛ فكأنها لم تسمع بالأندلس إلا منه ، ولا أخذت إلا عنه »[3] .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونقرأ خبراً يورده ابن سعيد فى « المقتطف » يقول : « سمعت الأعلم البطليوسى ، يقول إنه سمع ابن زهر يقول : ما حسدت وشاحا على قوله إلا ابن بقى حين وقع له : ــ

أما ترى أحمدْ * فى مجده العالى * لا يُلحقْ
أطلعه المغربْ * فأرنا مثله * يا مشرق[4]

وأحسب أن ابن زهر ، وهو الوشاح المتفنن ، قد باح فى هذا الاعتراف بسر حسده لابن بقى ، لا لأنه قد أبدع فى مدح أحمد هذا بما لا نظير له ، بل لأنه قد عبر عن مكنون سريرته بتحدى المغرب للمشرق بهذا اللون من التوشيح ؛ وكأن الممدوح قد أصبح هو الوطن ، ومدحية ابن بقى هى فن التوشيح .

وإذا ألقينا نظرة شاملة على تراث الموشحات ، الماثل فى دواوين الشعراء ومجموعات الوشاحين ، مما سجل كتابة وبقيت مخطوطاته ، نجد ، طبقا لأوفى مجموعة حتى الآن ، وهى « ديوان الموشحات الأندلسية »[5] ، ــ الذى قام بجمعه وتصنيفه الدكتور سيد غازى ــ نجد أن عدد هذه الموشحات المحفوظة يصل إلى ٤٤٧ موشحة ، لسبعين وشاحا ، تتوزع بين العصور الأدبية على الوجه التالى : ــ

العصر	عدد الموشحات	الوشاحون
العصر الأموى	٢	١
عصر الطوائف	٧٨	١٣
عصر المرابطين	١٠٧	١٥
عصر الموحدين	١٥٧	٣٠
العصر الغرناطى	٥٥	١١
عصر مجهول	٤٨	ــ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى مقابل هذا نجد بياناً إحصائياً آخر بعدد الوشاحين من أندلسيين ومشارقة ، ممن أوردهم الصفدى فى « توشيع التوشيح »[6] يصل فيه أهل المغرب إلى ٣٢ وشاحا ، وأهل الديار المصرية إلى ١٠ وشاحين ، والشام ٤ ؛ ومعنى هذا ــ من الناحية الكمية ــ أن عدد الوشاحين المشارقة ، وكلهم متأخرون زمنياً ، أقل من نصف وشاحى الأندلس ، وكلهم كان يحتذى عن قصد معلن النموذج الأندلسى ، كما سنرى بالتفصيل عند الحديث عن مبدأ التناص الذى تقوم عليه بنية الموشحة ؛ ذلك النموذج الذى يمثل حدا فاصلا يجعلها جنساً أدبياً مخالفاً للقصيدة ، لكنه جنس مهجن ، يضرب بجذوره فى ثقافات عدة ، ويشبع حاجات إنسانية وجمالية لم تكن ماثلة فى العصور الأولى للثقافة العربية ، ويتسم بقدر من الحرية الإبداعية التى كانت تعكس حرية المجتمع وازدواجيته البشرية .

٢ ــ تنضيد البنية الموسيقية :

يتمثل انحراف الموشحة الموسيقى فى ثلاثة مبادىء : الاعتماد على التفعيلة بوصفها وحدة للوزن بدلا من البحر ؛ ومزج البحور فى الموشحة الواحدة ؛ وارتكاز الإيقاع على اللحن المصاحب على الوزن العروضى فحسب . وعندما نقرأ نص ابن سناء الملك عن هذه المبادىء نجد أنها ليست مجرد رخص من حق الوشاح أن يفيد منها ، بل هى معالم مائزة للموشحة ، لو عدل عنها وقوم انحرافها عاد إلى جنس الشعر المقصد وأنتج موشحاً شعرياً مرذولا . وهذا ما لم يستوعبه بعض الباحثين حتى الآن ، ممن يصرون على قص زوائد الموشحات وتطويعها القسرى لعروض الخليل ، وإخماد ثورتها الموسيقية . يقول ناقدنا فى « دار الطراز » : « والموشحات تنقسم قسمين : الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب ؛ والثانى ما لا وزن له فيها ولا إلمام له بها . والذى على أوزان الأشعار ينقسم قسمين : أحدهما ما لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة عن الوزن الشعرى ؛ وما كان من الموشحات على هذا النسج ــ أى مطابق لأوزان الشعر ــ فهو المرذول المخذول ، وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات ، ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء ، ومن أراد أن يتشبه بما لا يعرف ، ويتشبع بما لا يملك . والقسم الآخر ما تخللت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً وقريضاً محضا ، فمثال الكلمة قول ابن بقّى : ــ

صبرت والصبر شيمة العانى * ولم أقل للمطيل هجرانى * معذبى كفانى .

فهذا من المنسرح ، وأخرجه منه قوله : معذبى كفانى . ومثال الحركة هو أن تجعل على قافية فى وزن ، ويتكلف شاعرها أن يعيد تلك الحركة بعينها وقافيتها كقوله : ــ

ياويح الصب إلى البرق * له نظرُ * وفى البكاء مع الورُق * له وطرُ .

والقسم الثانى من الموشحات هو ما لا مدخل لشىء منه فى أوزان العرب ؛ وهذا القسم منها هو الكثير ، والجم الغفير ، والعدد الذى لا ينحصر ، والشارد الذى لا ينضبط » .

وابن بسام يصف أوزان الموشحات بأنها « أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها فى الغزل والنسيب ، تشق على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب ، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة » ، ثم يعقب قائلا : « وأوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان ؛ إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب » . ولهذا لا يورد شيئاً من الموشحات فى موسوعته الأدبية الأندلسية الكبرى .

ومع اعتماد الموشحة على التفعيلة بدلا من البيت ، إلا أنها ترتكز على فكرة التنضيد المتساوق المتوازى ؛ فتبتدع نسقاً مرتباً وتحافظ عليه . وهى وإن كانت تخل بأطوال السطور الشعرية ــ مثل الشعر الحر ــ إلا أنها تعمد إلى تكرار النمط الذى تتخذه وتلتزم به ، بالإضافة لتكرار القافية المتنوعة ، ولها فى اختلاف الأطوال عدة أنماط ، أوضحها المرءوس والمذيل والمجنح . ومثال المرءوس :

أقم عذرى * فقد آن أن أعكف
على خمر * يطوف بها أوطف
كما تدرى * هضيم الحَشَى مُخطف
إذا ماماد * فى مخضرة الأبراد
رأيت الآس * بأوراقه قد ماس

ومثال المذيل :

ما حوى محاسن الدهر * إلا الغزال
معرق الحذين من فهر * عم وخال
نسبة لنايل الغمر * وللنزال
فأنا أهواه للفخر * وللجمال
وجهه وجه طليق * للضيوف مشرقُ
ويد تسطو على الأسد * فتفرقُ

ومثال المجنح :

سبحان باريه * بدعا بلا مثل
كالظبي في التيه * والغصن في الشكل
ياعاذلي فيه * أسرفت في العذل
دع الجدالْ * ما قاد لي حيني * خلاف عينين * ترمي نبالْ .

أما مزج البحور فهو أيضا من خواص البنية الموسيقية للموشحات ، ومظهر بارز من مظاهر كسرها للإطار العروضي للقصيدة . يقول ابن سناء الملك : « وقسم أقفاله مخالفة لأوزان أبياته ، مخالفة تتبين لكل سامع ، ويظهر طعمها لكل ذائق ، كقول بعضهم :

الحب يجنيك لذة العَذَلْ
واللوم فيه أحلى من القُبَلْ
لكل شيء من الهوى سببْ
جدّ الهوى بي وأصله اللعبْ
وأن لو كان * جَدٌّ يغني * كان الإحسان * من الحسنِ .

فها أنت ترى مباينة الأقفال للأوزان في الأبيات مباينة ظاهرة ، ومخالفة بعضها لبعض مخالفة واضحة . وهذا القسم لا يجسر على عمله إلا الراسخون في العلم من أهل هذه الصناعة ، ومن استحق منهم على أهل عصره الإمامة ؛ فأما من كان طفيليا على هذه المائدة فإنه إذا سمع هذا الموشح ، ورأى مباينة أوزان أقفاله لأبياته ظن أن هذا جائز في كل موشح ، فعمل ما لا يجوز عمله ، وما لا يُمَشِّيه التلحين له ، وتظهر فضيحته فيه وقت غنائه » .

وهنا نصل إلى المظهر الثالث لخواص بنية الموشح الموسيقية ، وهو الاتكاء الرئيسي على التلحين ، حتى إنه هو الذي يجبر كسورها العروضية ، ويكمل مسافاتها الإيقاعية ؛ فإذا قرئت أبيات بعض هذه الموشحات بدون موسيقى بدت كأنها نثرية لا إيقاع يضبط أنغامها ولا وزن ينتظمها ؛ فإذا ما جرت على يد الملحن أضاف إليها من اللوازم الموسيقية والتكملات اللحنية ما تصح به ، وفي هذا يقول صاحب الطراز : « والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين : — لاحظ ولوعه بالتقسيمات الثنائية — قسم لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق ، . . . وقسم مضطرب الوزن ، مهلهل النسج ، مفكك النظم . . وما كان من هذا النمط ، فما يعلم صالحه من فاسده ، وساله من مكسوره إلا بميزان التلحين ؛ فيجبر التلحين كسره ، ويشفي سقمه » .

على أن هناك من الموشحات « ما يستقل التلحين به ، ولا يفتقر إلى ما يعينه عليه ، وهو أكثرها » وهناك « ما لا يحتمله التلحين ، ولا يمشي به إلا بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وعكازا للمعنى ؛ كقول ابن بقي : —

من طالبْ * ثار قتلى ظَبَيَاتِ الحدوجِ * فتانات الحجيج .

فإن التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول « لا لا » بين الجزأين الجيميين من هذا القفل» ؛ومن ثم فإن ابن سناء الملك يرى أن عروض الموشحات يعتمد أساسا على التلحين الموسيقي ، ويعترف بأن هذا هو الذي حال بينه وبين محاولة القيام بدور الخليل بن أحمد في ضبط أنماط الموشحات الموسيقية ؛ فيقول : « وكنت أردت أن أقيم لها عروضا يكون دفتراً لحسابها ، وميزاناً لأوتادها وأسبابها ، فعز ذلك وأعوز لخروجها عن الحصر ؛ فما لها عروض إلا التلحين ،ولا ضرب إلا الضرب . . فبهذا يعرف الموزون من المكسور ، وأكثره مبني على تأليف الأرغن ، والغناء بها على غير الأرغن مستعار ، وعلى سواه مجاز » .

ولعل هذا ما يعطي للوشاح الموسيقار ميزة على غيره ، ويجعلنا ندرك سر النادرة التي تروى عن ابن باجة ، صاحب التلاحين المشهورة — كما يقول ابن سعيد — عندما ألقى على إحدى قينات ابن تيفلويت موشحة فيها :

جَرِّر الذيل أيَّما جرٍّ * وصل السكر منك بالسكرِ

فطرب الممدوح ، ولما اختتمها بقوله الآتي ، وطرق سمعه في التلحين :

عقد الله راية النصر * لأمير العلا أبي بكر

صاح واطرباه ، وشق ثيابه ، وقال : ما أحسن ما بدأت به وما ختمت ، وحلف بالأيمان المغلظة أن لا يمشي في طريق إلى داره إلا على الذهب ؛ فخاف الحكيم ابن باجة سوء العاقبة ، فاحتال بأن جعل ذهباً في نعله ، ومشى عليه [(٧)] .

وأحسب أن التلحين لم يجبر في حالة هذه الموشحة كسرها العروض ، بل جبر كسرها الدلالي ، وجعلها ترقى من مجرد كلمات عادية مما جرت به عادة المدائح إلى أن تصبح مما تشق عليه « مصونات الجيوب » فينثال منها الذهب النضار .

٣ — تداخل المستويات اللغوية :

يدور عمود الشعر في النقد العربي القديم على نظرية النقاء اللغوي ، على النحو الذي يتطلب قدراً عالياً من بكارة اللغة ، وجزالة اللفظ ، وشرف المعنى ، والتئام النسيج ، بحيث تنتمي القصيدة إلى مستوى لغوي رفيع وفريد ، دون خلط أو تفاوت . وكلما أمعنت القصيدة في صبغتها البدوية الأصيلة اقتربت من المثالية المنشودة لدى النقاد والبلاغيين في جملتهم ، واكتسبت درجة عالية من النبل والصفاء .

وتأتي الموشحة ، لا لتخرج على هذا العمود الشعري فحسب ، بل لتكسره وتتخذ مساراً مضادا له ؛ فتبنى على تداخل المستويات

اللغوية وتجمع فى نسيجها بين ثلاثة خيوط ؛ الفصحى المعربة ؛ والعامية الملحونة ؛ والأعجمية الرومية . ويصبح هذا التداخل شرطاً لا تتحقق بدونه ، ثم تستقر تقاليد الموشحة ، فيخصص الجزء الأخير منها وهو الخرجة للمستويات العامية والأعجمية ، والخرجة هى الجزء المهم فى البنية ــ كما سنتبين فيما بعد . ويظل التفاوت اللغوى هو الخصيصة الشائقة والفارقة بين القصيدة والموشحة .

ويرى الدكتور عبد العزيز الأهوانى أن تفاوت المستوى اللغوى بين الموشحة والخرجة هو الذى كان يؤدى إلى إبراز جوانب الجمال والانطلاق فى التعبير ، وأن هذا لم يكن يتوافر فى كل الأزجال التى تنتمى إلى المستوى العامى نفسه ، ولا فى القصائد بطبيعة الحال ، ثم يقول : « ولكن خرجة عند ابن قزمان بلغت حدا من الروعة ودقة الإحساس قل أن نجدها إلا فى النادر من أشعار الأمم وأغانى الشعوب ، وهى على لسان امرأة مستعارة فيما يرجح ، يقول :

كم من شبيهة قَمَرْ * قامت تغَنىَّ لَكْ
ولسْ تحدث بشر * إلا بتبجيلك
وإن أردت السفر * نجى نغنى لك
أنا نكن لك شفيقْ * يامن بُلى بىْ
إن خفت وحش الطريق * انظر لعينىْ(٨)

ويقول صفى الدين الحلى ، فى كتابه العاطل الحالى :

كان ابن غُزْلة ، الشاعر المغربى ، وهو من أكابر أشياخهم ، ينظم الموشح والزجل والمزنّم ، أى المخلوط ؛ فيلحن فى الموشح ، ويعرب فى الزجل ؛ تقصدا منه واستهتارا ، ويقول إن القصد من الجميع عذوبة اللفظ وسهولة السبك . وكان ابن سناء الملك يعيب عليه ذلك ، فمن موشحاته المزنمة الموشحة الطنانة المشتهرة ، الموسومة بالعروس ، التى نظمها عند عشقه رميلة ، أخت عبد المؤمن خليفة الموحدين وملك الأندلس ، وقتله الملك بسببها لتوهمه من مطلعها وما يليه اجتماعه بها ، والواقعة مشهورة . وكان حسن الصورة ، جليل القدر ، ذا عشيرة ، وكانت هى أيضا جليلة القدر ، جميلة الخَلْق ، فصيحة اللسان ، تنظم فيه الأزجال الرائقة الفائقة ، ثم يذكر قسماً من موشحة أولها :

من يصيد صيدا * فليكن كما صيدى * صيدى الغزالة * من مراتع الأُسْدِ(٩) .

ويرى الأهوانى أيضا أن هذا الخلط فى المستويات اللغوية لم يقتصر على الخرجة فحسب ، بل إن الوشاح الأول ، الذى كان قريب العهد بالأصل المشترك لكل من الخرجة والزجل ، وهو الأغنية العامية ، لم يكن حريصا فى فنه على أن ينقى إنتاجه من العناصر العامية فى جميع مقطوعاته ، وأن موشح العروس الذى أضرب ابن سناء الملك عن إيراده فى كتابه ، لأن صاحبه لم يلتزم اللغة الفصيحة فى مقطوعاته ؛ إذ خلط الفصيح بالعامى فى صلب الموشحة لا فى خرجتها فحسب ، لم يكن ظاهرة مفردة ، وقد اعتبرت شذوذا وخروجاً على الأصول فى العصور المتأخرة ، وإن كانت مألوفة فى العصور الأولى للتوشيح(١٠) .

ومع أن هذا التداخل كان أوضح فى الموشحات المسموعة ، قبل مرحلة تسجيلها الكتابى ، التى تخضع فيها بمنطق الكتابة نفسها لإجراءات التصويب اللغوى المثقف ، فإن نسبة الموشحات ذات الخرجة العامية والأعجمية تظل مرتفعة فى مجموعة ديوان الموشحات التى عرضنا لها من قبل ، فمن بين ٤٤٧ موشحة تصل الموشحات ذات الخرجة العامية والأعجمية إلى قرابة مائتين ، وهذا ما يعد دليلا بينا على مدى شيوع هذا التداخل ، واستمرار معالمه عبر الثقافة التقويمية المكتوبة ؛ الأمر الذى جعل عالما متمكنا مثل الدكتور إحسان عباس يقول :

« إن الموشح هو أول ثورة حققها الشعر العربى فى إيثار الإيقاع الخفيف ، الذى يقرب الشقة بين الشعر والنثر ، فأضعف من أجل ذلك العلاقات الإعرابية كثيراً ؛ ذلك أننا نقول حقا إن الموشح معرب ، ولكن الإسكان بالوقف فى التجزئات القصيرة ، واختيار الألفاظ التى لا تظهر حركات الإعراب فى أواخرها ، أمران يجعلان العلاقات الإعرابية ضعيفة ، ويحيلان الموشح إلى مستوى قريب من مستوى الكلام الدارج »(١١) .

أما نثرية الموشح ، نتيجة لهذا الخلط فى المستويات اللغوية ، فلنا عود إليها مرة أخرى عند الحديث عن تعدد الأصوات والحوارية فى التناص ، وسنجد أنها ليست نثرية الكلام الدارج كما توهم الدكتور إحسان ، ولكنها لون من الشعرية مخالف لما تعهده القصيدة من شعرية المستوى اللغوى الواحد ، وحسبنا الآن أن نتأمل دلالة هذا الانحراف اللغوى عن عمود الشعر العربى ؛ وهى دلالة عريضة نجتزىء منها بملمحين : أحدهما يتصل بطبيعة تطور الأجناس الأدبية الشعرية فى اللغة العربية ؛ والآخر يتعلق باستجابة هذا التطور للمتغيرات التاريخية ولأبنية الوعى الاجتماعى ، وقد فطن ابن خلدون إلى الملمح الأول عندما جعل الزجل استفحالا وتفاقما لسهولة الموشح وعامية بعض أجزائه ؛ فقال : « ولما شاع فن التوشيح فى أهل الأندلس ، وأخذ به الجمهور لسلاسته ، وتنميق كلامه ، وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا فى طريقته بلغتهم الحضرية ، من غير أن يلتزموا فيها إعرابا ، واستحدثوه فنا سموه بالزجل ، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد ، فجاءوا فيه بالغرائب ، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة »(١٢) .

وقد يختلف الباحثون المحدثون مع ابن خلدون فى تصور طبيعة هذا التوالد بين الأجناس إلا أنهم لابد أن يحمدوا له صبغة الشرعية التى يضفيها على الفنون المهجنة ، عندما يتحدث عن بلاغتها ، ويصف لغتها طبقا لمعجمه الخاص بأنها حضرية .

واللافت للنظر ، أن نقاد التوشيح ، وعلى رأسهم ابن بسام ، مع قلة إشاراته وكثافتها ، وابن سناء الملك المنظر الدقيق ، قد فطنوا لخاصية القصيد فى تداخل المستويات اللغوية ، فيقول ابن بسام عن الموشح الأول : « يأخذ اللفظ العامى والعجمى ، ويسميه المركز ، ويضع عليه الموشحة » . وهذا هو الأمر البارز فى عمل الوشاح عنده ؛ الاتكاء على القطعة العامية أو الأعجمية وبناء الموشح فوقها . أما ابن سناء الملك فيضع شروط الخرجة ويعدد وظائفها قائلا :

« والخرجة عبارة عن القفل الأخير من الموشح ، والشرط فيها أن

تكون حجاجية من قبل السخف ، قزمانية من قبل اللحن ، حارة محرقة ، حادة منضجة ، من ألفاظ العامة ، ولغات الداصة – أى اللصوص – فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات والأقفال خرج الموشح من أن يكون موشحا ، اللهم إلا إذا كان موشح مدح ، وذكر الممدوح فى الخرجة »[١٣] .

« وقد تكون الخرجة عجمية اللفظ ، بشرط أن يكون لفظها أيضا فى العجمى سفسافا نفطيا ، ورماديا زطيا » ؛ ومعنى هذا أنه يشترط فى المستوى اللغوى الذى تنتمى إلى حقله ألفاظ الخرجة أن يكون مرتبطاً بالطبقات الدنيا من المجتمع من اللصوص والسكارى وأهل المجون والعجم ، أو يكون مرتبطاً بلوازم النساء والفتيات والمغنيات ، مما يجعل مفارقته لحديث الرجال هو العامل الفعال فى توليد الطرافة ؛ وهنا تكمن الدلالة الاجتماعية لهذا التفاوت اللغوى ، ويمثل حضور هذه الطبقات إلى رواق الشعر ، بكل حيويتها وسخونتها وابتذال عباراتها فضيحة الموشحات ومجدها معا ، ومنبع الشعرية الجديدة فيها ؛ فهى أول جنس أدبى عربى يسمح بدخول الناس من غير البدو ، أبهاء الشعر دون حرج أو تكلف ؛ لهذا عانت الموشحات من النفى والاضطهاد ، وحرمت من دخول الموسوعات العربية الأولى ، ونشبت مفارقة ضخمة لا تزال تحير المؤرخين فى شخصية مثل ابن عبد ربه ، يذكر اسمه من أوائل الوشاحين ، بل ينسب إليه ابتداع هذا الفن ، ثم نتصفح موسوعته الكبرى « العقد الفريد » – على ما فيها من تنضيد ، وتقسيم يعتمد على التطريز التأليفى ، والتزيين بالمجوهرات الغالية ، أو نقرأ ديوانه ، فلا نعثر فيهما على أى أثر لهذا الابن الضال ، وهو التوشيح . وينبغى لنا ، حتى لا نتواطأ مع هذا الموقف ، أن نورد بعض أمثلة الخرجات العامية والأعجمية ، مما حرص على تسجيله ابن سناء الملك ، أو اكتشف فى المصادر الأخرى ، وذلك مثل موشح « يطغى وجيبى » الذى يقول فيه ابن بقى :

أنا وأنت * أسوة هذا الهجر
بالصبر بتنا * مع انصداع الفجر
ومذ رحلنا * غنى الجوى فى صدرى

[سافر حبيبى * سحر ومادعتو
ياوحش قلبى * فى الليل إذا افتكرتو][١٤] .

أو موشح ابن سناء الملك نفسه الذى مطلعه :

من أين يابدوى الترك * أتيتَ من أينْ
أراه ياهند أحلى منكِ * فى القلب والعين

وتمهيده وخرجته :

هيهات مالى عنه مهربْ
صادف منه غليل مشربْ
فاسمع لما قد جرى لى واطرب
وإن شربت عليه فاشرب
(دفع لى بوسة فميم المسكِ
فبستو ثنتين

لولا نخاف ، إنه متى يبكى
لبستو ميتين)[١٥]

أو هذا الموشح الذى ورد لابن خاتمة ، وتحدث فيه عن محبوبه الرومى ، مثل الخرجة ، فقال :

فى طاعة النديم * وفى هوى الحسانْ
عصيت كل عاذلٍ * ودِنتُ بافتتانْ
علقته غزالاً * للروم منتهاهُ
زناره استمالا * حلمى إلى صباه
إن قال لى مقالا * لم أدر ما عناه
أو أشتكى همومى * لم يدر ما عنانى
فالقلب فى حبائلٍ * أبدى هواه عانى
قل كيف يستريحُ * صب متيَّمُ
لسانه فصيح * والحب أعجمُ
هاحالتى تلوح * فهل مترجمُ
« صبى عشقت رومى * وش نحفظ اللسان
الساع ما نشاكل * عاشق بترجمان »[١٦]

أما الخرجات الأعجمية ، فسنكتفى منها بمثلين ، من نيف وأربعين خرجة معلومة الآن ، أحدهما للأعمى التطيل من موشح مطلعه :

دمع سفوحٌ وضلوع حِرار * ماء ونار
ما اجتمعا إلا لأمر كبار

وتمهيده وخرجته :

لا بدلى منه على كل حال
سولى تجنى وجفا واستطال
غادرنى رهن أسى واعتلال
ثم شدا بين الهوى والدلال

ميو الحبيب انفرمو دى أمار
كى نو أدى استار
نويس كى نو إى ييجار

وترجمته : حبيبى مريض بداء الحب
وكيف لا . . .
ألست ترى أنه لن يئوب »[١٧]

وموشح ابن المعلم ، وخرجته :

أمّا ودنيا * حسنت بمرآهْ
ما المجد حيا * كسنا محياه
فاشدو عليا * بسحر سجاياه

بن ياسحاره * ألباكى استاكن بالبيجور
كواندو بيني بيدى أمور

وترجمته : تعالى ياسحاره * الفجر الرائع الجمال
حين يطل يبتغى الوصال »[١٨] .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وربما يحملنا هذا المظهر الطريف للموشحات أن نقيم بينها وبين المدينة الأندلسية علاقة أيقونية ، على حد تعبير « بيرس » السيميولوجى الأول ؛ على أساس المشاركة النوعية بين المجتمع الأندلسى المختلط الأجناس ، الذى قامت فيه المرأة الروميّة بدور الخرجة فى الموشحة ، وهو دور الأنثى الحاضنة ، وبنية هذه الموشحة نفسها ، عندما تعكس بصريا التكوين المادى والثقافى للبيئة الأندلسية المنضدة المهجنة ، المفعمة بالحيوية والخصوبة والشعر .

٤ ـ كسر النمط الأخلاقى :

فى لفتة بالغة الذكاء انتبه أبو تمام لعلاقة الفن باللعب والشعر بالفكاهة عندما قال : ـ

يُرىَ حكمةً ما فيه وهو فكاهة
ويُقضَى بما يقضى به وهو ظالم

بل ذهب إلى أبعد من ذلك عندما فطن إلى تداخل الجد والهزل فى نسيج القصيدة الشعرية : ـ

الجد والهزل فى توشيع لحمتها
والنبل والسخف والأشجان والطرب

ولكن هذا التوشيع لم يبلغ مداه ، ويفرض منطقة ، ويتأسس بوصفه جزءاً من نظام المقطوعة الشعرية إلا فى الموشحات . فكما خلطت بين ألحان الشعر ومستويات اللغة بانحراف حاد عن نهج القصيدة عمدت إلى الإطار الأخلاقى الصلب الذى تكلس حول الإبداع الشعرى فأصابه بالجمود والنمطية فقفزت من فوقه ، ولعبت بقوانينه ، وجعلت العبث المحسوب من تقاليده ، وأكمل هذا الصنيع دورة العبثية التى تخللت الأوزان والتراكيب ؛ فمزج الأنغام ، واستعمال العامية والأعجمية لعب فنى مبتدع لم يعرفه القصيد من قبل ، وطرافة دلالته تتلاقى مع طرافة الأدب المكشوف التى تتجلى فى الموشحة ، وخصوصا فى الخرجة ، وإن كانت كلها ـ كما يقول ابن سناء الملك ، وكأنه يقنن ما لمحه أبو تمام ـ « هزل كله جد ، وجد كأنه هزل » . فعلى حافة العلاقة المسنونة بين العقل والعبث ، والتعبير والتصوير ، تتراءى أمام الفنان أعمق مظاهر الحياة ، وأوضح معالم الوجود الواقعى للإنسان فى المجتمع ، دون تكلف أو ادعاء أو تصلب . هنا يصل خلط الأساليب الفنية إلى مداه ، وتدخل لمحات من الكوميديا المرحة إلى الأدب العربى ؛ إذ تجاوز الموشحة النغم الغنائى المنفرد لتجسد موقفا ذا أبعاد اجتماعية ، ولنقرأ بعض نماذج هذا الخروج ، مما يطيقه حسنا الأخلاقى اليوم الذى أصبح أكثر تشددا وعصبية من حس أسلافنا ، لندرك مداه وأهميته ، ومن ذلك قول ابن سهل فى موشحة مطلعها :

يا لحظات للفِتَنْ * فى كرها أوفى نصيبْ
ترمى وكل مقتل * وكلها سهم مصيبْ

أغربت فى الحسن البديع
فصار دمعى مغربا

شمل الهوى عندى جميع
وأدمعى أيدى سبا
فاستمعى عبدا مطيع
غنى لتعصى الرقبا
هذا الرقيب ما أسواه بظنْ
إشْ لو كان الإنسان مريبْ
يا مولتى قم نعملو
ذاك الذى ظن الرقيب[١٩]

ويقول الكميت ، وهو أبو عبد الله محمد بن الحسن البطليوسى ، من موشحة مطلعها :

لاح للروض على غُر البطاح * زَهَرٌ زاهِرْ
وثنا جيدا مُنَعَّمَ الأقاح * نَوْرُهُ الناضرْ
زارنى منه على وجه الصباح * أرَجٌ عاطِرْ

وتمهيدها وخرجتها :
وفتاةٍ فتنتْ بحسنها * وتثنيها
تشتكى طول جفاء خدنها * حين يؤذيها
وتغنى برقيع لحنها * ومغانيها
« دُبِستُ والله أسَّى ، نطلق صياحْ * قد كسر نهدى
وعمل لى فى شفيفاتى جراح * ونثر عقدى »[٢٠]

ومما يثير الانتباه أن معظم هذه الخرجات الخارجة قد وردت على لسان امرأة أو فتاة ، وأنها تمثل طفرة فى سياق الموشحة ، لتحقق إلى جانب تعدد الأصوات الذى سنعرض له فيها بعد المفارقة البينة بين المستويات الدلالية الجادة والعابثة ؛ وبهذا تختلف الموشحة عن قصيدة المجون فى الشعر العربى ، فكلها يتسم بهذا الطابع المتسق ، أما الموشحة فتشق النظام السائد وتزاوج بين حالات الحياة ؛ وإلى هذا يقصد ناقدنا عندما يقول : « والمشروع ، بل المفروض فى الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثبا واستطرادا ، وقولا مستعارا على بعض الألسنة ؛ إما ألسنة الناطق أو الصامت ، وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان » . فإذا أضفنا إلى ذلك ما لاحظه ابن رشيق القيروانى فى تعليقه على طريقة عمر بن أبى ربيعة فى وضع الغزل على لسان المرأة بقوله :

« قال بعضهم ، أظنه عبد الكريم ، العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتماوت ، وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هى الطالبة والراغبة المخاطبة ، وهذا دليل كرم النحيزة فى العرب وغيرتها على الحرم »[٢١] ـ أدركنا لماذا اعتمد بعض الباحثين على هذا الملمح لتأكيد نظرية استخدام الموشحة للأغانى العامية التى تعكس عادات المجتمع الأندلسى ، نصف الأعجمى ، وطبيعة العلاقات فيه . وبهذا تعد الموشحة فى التحليل الأخير مظهراً للاحتكاك الحضارى بين العرب والغرب .

ومن العجيب أننا نجد ابن عربى مثلا ، فى بعض موشحاته الصوفية ، لا يتورع عن استخدام الإشارات الحسية الصريحة ؛ فكأنها قدر الوشاح الذى لافكاك منه ، وشفرته التى لا يستطيع الخروج عليها ؛ فيقول فى موشحة مطلعها : ـ

سألت جودَ فالق الإصباح
هل لى من سراحْ
. .
فاح النّديُّ من عَرف محبوبى
إذا كان ما بدا منه مطلوبى
فصيحت ياَمناى ومرغوبى
« حبيبى إن أكلتَ التفاحْ
جى واعمل لى آح »[٢٢] .

ولكن الخرجة التى لقيت رواجا أكثر من غيرها ، وتداولها الوشاحون لاشتمالها على صورة مجسدة ، هى تلك التى يقول فيها الوشاح :

ومهاة تشبه القمرا
جَفنها للناس قد سحرا
لست أنسى قولها سحرا

[قد نشب خلخالى فى حَلَقِى * ولباسى جارنا خطفو][٢٣] .

ومن الطريف أن هذا المظهر فى الموشحات هو الذى استهوى المشارقة أكثر من غيره ، وعدوه مناط التجديد ، فأبدع فيه وشاحوهم بكثير من الظرف والرقة والاستخفاف ، وكان منهم بعض كبار الشيوخ والقضاة والفقهاء ، مثل ابن سناء نفسه ، وصلاح الدين الصفدى والشيخ صدر الدين بن الوكيل وغيرهم ، كما أنه يمكننا أن نقول إن هذا الانحراف الأخلاقى للموشحات هو الذى أدى بقوة رد الفعل إلى نشوء المكفرات ، وهى موشحات التوبة التى تنظم على نسق الموشحة الأولى نفسه ، وهذا ما انتهى إلى تقلص هذا الجنس الأدبى بتغير الظروف الموضوعية لعوامل الحريات الاجتماعية ، وانحصاره فى مراحله الأخيرة فى الموشحات الدينية التى بقيت مثل شاهد القبور ؛ مجرد أثر أخير لحياة حافلة ماضية .

٥ ـ التناصّ والشعرية :

يقول « جريماس » فى كتابه المشترك عن السيميوطيقا : « كان الباحث السيميولوجى الروسى « باختين » أول من استعمل مفهوم التناص ؛ فأثار اهتمام الباحثين فى الغرب بحيوية الإجراءات التى تقوم عليها الدراسات المقارنة التى تتضمنه ، والتى يمكن أن تمثل تحولاً منهجياً فى نظرية التأثيرات ، لكن عدم الدقة فى تحديد المصطلح أدى إلى تعدد المسالك فى فهمه وتطبيقه ، ولعل عبارة « مارلو » التى يقول فيها إن العمل الفنى لا يتخلق ابتداء من رؤية الفنان ، وإنما من أعمال أخرى ، تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناص التى تعتمد فى الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة ، لكنها تحمل فى طياتها إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بآخر ، مهما كانت التحولات التى تجرى عليها »[٢٤] .

فإذا راجعنا « باختين » وجدنا لديه فصولا شائقة عن الشعرية وحوارية اللغة ، تلقى ضوءاً غامراً يفيدنا فى فهم خاصية التناص كما تتجلى فى الموشحة ، إذ يقول : « إن الشاعر محدد بفكرة لغة واحدة وفريدة ، . . فعليه أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصياً لغته ، وأن يقبل مسئوليته الكاملة عن جميع مظاهرها ، وأن يخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة ، لا لشىء آخر غيرها ، يتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائياً ومباشرة عن قصد الشاعر ، ولا يجب أن تكون هناك مسافة بينه وبين كلماته . إن عليه أن ينطلق من لغته وكأنها كل قصدى ووحيد ؛ إذ لا ينبغى أن ينعكس لديه أى تنضد ولا تنوع للغات . . أما الناثر فإنه يسلك طريقا مختلفة تماما ، إنه يستقبل داخل عمله الأدبى التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية ، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك ، بل إنه يصير أكثر عمقاً ، لأن ذلك يسهم فى توعيته وتفريده »[٢٥] .

ولعل تعدد المستويات اللغوية فى الموشحات ، والطابع الحوارى القصدى الذى تعتمد عليه ـ كما سنرى بالتفصيل ـ هما المسئولان عن وهم النثرية التى لوحظت فيها منذ نشأتها ، فابن سناء الملك يقول عنها : إنها نظم تشهد العين أنه نثر ، ونثر يشهد الذوق أنه نظم ؛ أى أنها على المستوى البصرى تتراءى للقارىء كأنها نثر ، فإذا ما تلقاها وتذوقها ، أدرك شعريتها . ويقول ابن خاتمة فى وصف موشحة للقزاز « ومن أظرف ما وقع له فى خلالها من حسن الالتئام وسهولة النظام ما يندر وجود مثله فى منثور الكلام » ، ويعلق على ذلك إحسان عباس بقوله إن هذا أبرع نقد للموشحة الأندلسية ، فإن خروجها عن جادة التعقيد إلى أن تصبح كالأسلوب النثرى كأنها كلام عادى أمر مهم فى نظر الأندلسيين يومئذ[٢٦] . ولكننا لا نستطيع أن نخلص من ذلك إلى أن الموشحة يمكن إدراجها فى نسق الكلام النثرى العادى كما توهم هذه العبارات ؛ فخواصها الفنية أشد تعقيداً من القصيدة المطردة ، ولكن حوارية لغتها ضرب جديد من الأدبية لم يكن معهوداً فى النظم العربى ، والالتئام الذى يتحدث عنه ابن خاتمة ليس من قبيل الاتساق المفترض مسبقا فى المستوى اللغوى الواحد ، ولكنه نوع من التئام الأضداد التى يعسر تلاقيها وتجاورها بهذا القدر من السلاسة واليسر ؛ ومن ثم يصبح منبعاً حقيقياً لشعرية غير مألوفة من قبل . إن كثرة متطلبات النسق الموسيقى للموشحة غالبا ما يؤدى إلى التكلف ؛ من هنا يصبح نموذجها الأمثل هو الذى يصفه ابن حزمون بقوله : « ما الموشح بموشح حتى يكون عاريا عن التكلف » .

فإذا تقدمنا خطوة أخرى فى كشف مفهوم التناص أمكن لنا أن نجد الموقع الصحيح لهذا الجنس الأدبى الذى يقوم على أساسه . ولنعتمد هذه المرة على تعريف الباحثة التى اشتهرت بأنها أبرز من قدمه للنقد الحديث ، وهى « جوليا كريستيفا » إذ تقول : « إن الدلالة الشعرية تحيل إلى معانى القول المختلفة ، ومن حسن الحظ أننا يمكن أن نقرأ أقوالاً متعددة فى الخطاب الشعرى نفسه ؛ وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصى متعدد الأبعاد ، يمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعرى المتعين ؛ ولنطلق على هذا الفضاء اسم التناص وبهذا المنظور يتضح أن الدلالة الشعرية لا يمكن أن تعد رهينة شفرة وحيدة ، بل تتقاطع فيها عدة شفرات لا تقل عن اثنتين ، وكل منها ينفى الآخر . . ويمكننا أن نتصور على أساس مصطلح « سوسير » فى الاستبدال خاصية جوهرية فى توظيف اللغة الشعرية هى امتصاص عدد من النصوص فى الرسالة الشعرية ، التى تقدم نفسها من ناحية أخرى بوصفها مجالاً لمعنى مركزى . . فإنتاج النص الشعرى ينمو خلال حركة مركبة من إثبات نصوص أخرى ونفيها »[٢٧] .

وإذا كانت القصيدة العربية تعيش وهم البكارة اللغوية ، عندما يشترط فيها نقدياً نقاء صوتها الشعرى وتفرده ، وخصوصية أبنيتها التركيبية ، وتوحد مستواها الإبداعى للمؤلف ، بحيث لا يشتم منها أية شبهة للالتقاء بأصوات أخرى ، وإلا عد ذلك من قبيل السرقات التى مثلت نسبة عالية من كتب التحليل النصى التى تأخذ بهذا المنظور ــ إذا كان ذلك كذلك فإن الموشحة تقصد إلى النموذج المضاد ، عندما يعمد الوشاح إلى اختيار خرجة أعجمية ، من بقايا أغنية شعبية رومانثية ، أو عامية من قطعة غنائية دارجة ، ويبنى عمله الشعرى عليها ، على النحو الذى يتضمن اعتداءً جسورا على الحدود الفاصلة بين العوالم المختلفة ؛ إنه بذلك يجرح بتلذذ الحس القومى والتاريخى والفنى ، ليصل إلى أقصى درجات الإمتاع الغنائى ، ويقيم تجربته فى هذه القصيدة المضادة على أنقاض الحياة السابقة للنص المأخوذ ، بلغة غير عذرية ، على نحو يقربه من شعرية الواقع المعيش ، بتقلباته التاريخية وخبراته المتراكمة فى الحياة والفن .

فإذا كان نموذج القصيدة طبقاً للتصورات اللغوية المثالية العربية نموذجاً لا تاريخياً ، يقوم فى الفضاء المطلق ، ويتصور المثل الأعلى للشاعر العظيم ابتداء من نقطة الصفر فى الاستخدام اللغوى ؛ يرفض الإحالة ، ويدعى عدم السبق ، ويبرأ من التجربة ، فإن الوشاح يفترض تعدد الطبقات فى النص ، ويوظف تراكماته الجمالية والاجتماعية .

وتأسيساً على ما يتميز به مصطلح التناص فى النقد الحديث من دلالة متحركة ، تتغير من باحث إلى آخر طبقاً لطريقة فهمه لطبيعة النص ، نجد أنه يندرج عند البعض « فى إطار الشعرية التكوينية ، وعند البعض الآخر ضمن جماليات التلقى ، كما يتجه مفهوم التناص للاقتران بمفهوم الحقل ، بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنية التى تعترض على أفكار الإدماج والاقتران والجدولة ، غير أن هذه الاختلافات لا تحرمه من الوظيفة النقدية الخصبة »[٢٨] .

ومن ناحية أخرى فقد عمد بعض الباحثين العرب إلى أبراز الفرق بين نوعين من التناص ، أطلق على أحدهما التناص الضرورى ، وسمى الآخر بالتناص الاختيارى[٢٩] . وإن كنا نلاحظ أن طبيعة الضرورة فى النوع الأول لا تجعله أداة فنية مقصودة لإنتاج الدلالة الشعرية ، ويظل النوع الاختيارى هو الملائم منهجياً للبحث النقدى . ولعل تحديد الباحث نفسه للونين أيضا من التناص ، سماهما بالمحاكاة ، وهما المحاكاة الساخرة أو النقيضة ، والمحاكاة المقتدية أو المعارضة ، أن لا يكون حصرا لوظائف التناص بطريقة منطقية مسبقة ، وأحسب أن المتابعة الحثيثة للنصوص الشعرية ، وتحليل تداخلاتها ، وتصنيف معطياتها وعلائقها ، واختبار فعالية تراكيبها هى الوسيلة التجريبية المثلى لتحديد الوظائف ، ورصد التنوعات ، بعيداً عن الروح التقعيدى الصارم . فإذا استعرضنا طرائق التناص فى الموشحات وجدناها تتخذ أحد سبيلين هما تعدد الأصوات وترجيع الأصداء لإشباع النموذج .

٦ ــ تعدد الأصوات :

تمثل الخرجة المظهر المحدد لتعدد الأصوات فى الموشحة ، سواء كان تعدداً فعلياً يعتمد على اختلاف المؤلفين ، عندما يعمد الوشاح إلى اقتطاع جزء من أغنية أعجمية أو عامية فيقيم على أساسه منظومته ، أو تعدداً مفترضاً ، وذلك بأن يجتهد الوشاح أولا فى تمثل موقف ما على لسان شخص آخر يعبر عنه ، ثم يأخذ فى إتمام عمله متقدما من النهاية إلى البداية ، ولا بدله فى كلتا الحالتين من إقامة دليل لغوى مادى يشير إلى هذا التعدد ؛ فلا تأتى الخرجة إلا عقب إيراد إشارة لفظية تحدد اختلاف من ترد على لسانه عن مؤلف الموشحة .

ويقول ابن سناء الملك عن ذلك « والخرجة هى أبزار الموشح وملحه وسكره ، ومسكه وعنبره ، وهى العاقبة ، وينبغى أن تكون حميدة ، والخاتمة ــ بل السابقة ــ وإن كانت الأخيرة ، وقولى السابقة لأنها هى التى ينبغى أن يسبق الخاطر إليها ، ويعملها من ينظم الموشح فى الأول ، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية » . ثم يقول عن الحالة الأولى : « وفى المتأخرين من يعجز عن الخرجة فيستعير خرجة غيره ، وهو أصوب رأيا ممن لا يوفق فى خرجته ؛ بأن يعربها ويتعاقل ولا يلحن » ثم يتابع وضع شروط تعدد الأصوات قائلا : « والمشروع ــ بل المفروض ــ فى الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثبا واستطراداً ، وقولاً مستعارا على بعض الألسنة ؛ إما ألسنة الناطق أو الصامت ، وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان ، والسكرى والسكران ، ولابد فى البيت الذى قبل الخرجة من قال أو قلت ، أو قالت ، أو غنى أو غنيت أو غنت » .

ويحكى ابن سناء الملك فى كتاب آخر له تجربته مع الخرجة الأعجمية فيقول : « وكنت لما أولعت بعمل الموشحات ، قد نكبت عما يعمله المصريون من استعاراتهم لخرجات موشحاتهم خرجات موشحات المغاربة ؛ فكنت إذا عملت موشحاً لا أستعير خرجة غيرى ، بل أبتكرها وأخترعها ، ولا أرضى باستعارتها ، وقد كنت نحوت فيها نحو المغاربة ، وقصدت ما قصدوه ، واخترعت أوزانا ما وقعوا عليها ، ولم يبق شىء عملوه إلا عملته ، إلا الخرجات الأعجمية فإنها كانت بربرية ، فلما اتفق لى أن تعلمت اللغة الفارسية عملت هذا الموشح وغيره ، وجعلت خرجته فارسية بدلا من الخرجة البربرية »[٣٠] .

ويلاحظ أولا أن الأمر قد اشتبه على صاحبنا ، فأعجمية المغاربة بالفعل هى البربرية ، لكن أعجمية الأندلسين ــ وهم الذين قصدهم بكلمة مغاربة ، وأتى بنماذج عدة من موشحاتهم ــ كانت الرومانثية الإسبانية التى لم تتوافر لديه بيانات كافية عنها ، ومن ناحية أخرى فإن هذا القصد التوشيحى الذى نص عليه كان يتمثل فى الدرجة الأولى فى اختلاف المستوى اللغوى ، وكسر النمط الأخلاقى ، والخروج على وهم سيطرة الإبداع الخاص عبر تعدد الأصوات فى داخل الموشحة .

وقد أشار أكبر باحث غربى للموشحات الآن ، وهو المستشرق الإسبانى « جارثيا جوميث » عند نشره لكتابه المخصص لهذه الخرجات الأعجمية ــ أشار إلى الوظيفة التى كانت تقوم بها فى داخل الموشحة قائلا : كيف نفسر موقف أول صانع عربى للموشحات ، عندما أخذ خرجة رومانثية أعجمية وأقام عليها موشحته ، وتبعه فى ذلك بقية الوشاحين ؟ لقد كان ذلك ظاهرة جديدة لابد من إطلاق تسمية جديدة عليها ، ويمكن حينئذ تسميته « فولكلورى سابق لعصره » ؛ فالوشاح قد أخذ الخرجة وطعم بها موشحته لأهداف جمالية ، لا لهدف الحفظ الواعى لهذه الشذرات الشعبية للأجيال التالية ، ومع أننى

أعرف بطبيعة الحال أن الفولكور من علوم القرن التاسع عشر إلا أنه من المشروع أن نصف صنيع الفنانين فى العصور الوسطى تسميات مأخوذة من المصطلحات اللاحقة ، كما نفعل فى الرسم وفى غيره من الفنون »[٣١] .

وهناك نوع آخر من التناص لا يعتمد على هذه الشذرات الفولكلورية ، بل يوظف بدلا منها فى خرجة الموشح ، أو فى ثناياه ، فلذات شعرية تجمعت حولها بفعل التراكمات التاريخية طاقة إيحائية فذة يستثمرها الوشاح فى إنتاج دلالته ، ويحتاج هذا اللون إلى جسارة بالغة لأنه خروج صارخ على النموذج المثالى للقصيدة العربية غير المسبوقة ؛ إنه ليس من قبيل السرقات المستترة ، بل هو قطع الطريق الشعرى والسيطرة عليه . وفى هذا يقول ابن سناء الملك : « وفى شجعان الوشاحين والطعانين فى صدر الأوزان من يأخذ بيت شعر مشهوراً فيجعله خرجة ويبنى موشحة عليه ، كما فعل ابن بقى فى بيت ابن المعتز وهو :

علمونى كيف أسلو وإلا : فاحجبوا عن مقلتىّ الملاحا

فقال :

رب خصر دق منك فَرَاقا
يعقد السيف عليه نطاقا
فتشكى ثقل ردف فضاقا
فلذا دق هواى وجلا * إن مات هوًى استراحا
لست أشكو غير هجر مواصلْ
مذ منعت القلب عن عذل عاذل
وتغنيت لهم قول قايل
« علمونى كيف أسلو وإلا : فاحجبوا عن مقلتىّ الملاحا »

ويتابع ابن سناء الملك حديثه الشائق عن شجاعة التناص ، فيقول عن هذه الحالة الأخرى التى لا تقتصر على الخرجة ، وإنما تتخلل بنية الموشح ذاته :

« وفى الوشاحين من أهل الشطارة والدعارة ــ لاحظ هذا الوصف الأخلاقى لعمل فنى ــ من يأخذ بيتا من أبيات المحدثين ، فيجعله بألفاظه فى بيت من أبيات موشحه ، كما فعل ابن بقى أيضا فى بيتى كشاجم :

يقولون تُبْ والكأس فى كف أغيد
وصوت المثانى والمثالث عال
فقلت لهم لو كنت أضمرت توبة
وأبصرت هذا كله لبدا لى

فقال ابن بقى :

قالوا ولم يقولوا صوابا
أفنيتَ فى المجون الشبابا
فقلت لو نويت متابا
والكأس فى يمين غزالى
والصوت فى المثالث عال لبدا لى

ويبدو أن تعدد الأصوات ، واختلاف المواقف فى النص المستولى عليه ، قد أغرى الوشاح بهذا التقاطع ، وحرضه على توظيفه جماليا فى موشحه بلون من المحاكاة التى ينطبق عليها مفهوم المحاكاة المقتدية .

وقد تشتهر بعض الموشحات حتى تصبح تراثا شديد الحضور فى الوجدان الفردى والجماعى للشعراء ، وتكتسب بقدمها عطر التاريخ وعبق الآثار المحبب ، فيأخذ الوشاحون مطلعها الشهير كالافتتاحية الموسيقية ،ويجعلونه خرجة لموشحاتهم ، كما نرى فى رائعة ابن سهل الإشبيلى :

هل درى ظبى الحمى أن قد حمى
قلب صَبٍّ حلّه عن مَكْنَسِ
فهو فى خَرٍّ وخفق مثلما
لعبت ريح الصَّبَا بالقبس

يا بدورا أشرقت يوم النوى * غُرَرا تُسْلَك فى نهج الغرر
ما لقلبى فى الهوى ذنب سوى * منكم الحسن ومن عينى النظر
أجتنى اللذات مكلوم الجوى * والتداوى من حبيبى بالفكر

إذ ألفت على غرارها موشحات كثيرة ، أحصى بعض الباحثين منها أكثر من خمسين موشحة[٣٢] ، أشهرها موشحة لسان الدين بن الخطيب التى فاقت فى الذيوع موشحة ابن سهل ، ومطلعها :

جادك الغيث إذا الغيث همى * يا زمان الوصل فى الأندلسِ
لم يكن وصلك إلا حلما * فى الكرى أو خلسة المختلس

وجعل خرجتها مطلع موشحة ابن سهل هكذا :

غادة ألبسها الحسن ملا * تبهرُ العين جلاءً وصقالْ
عارضت لفظا ومعنى وحُلاً * قول من أنطقة الحب فقال
هل درى ظبى الحمى أن قد حمى * قلب صبٍّ حلّه عن مكنس
فهو فى حر وخفق مثلما * لعبت ريح الصبا بالقبس[٣٣]

وهكذا يدور حوار بين الوشاحين عبر العصور المختلفة ، يرتكز اللاحق فيه على النغم المعتق المحبب الذى شرعه السابق ، ويولد من صوره مجموعة جديدة من الصور التى تتأسس عليها وتثبتها أو تنفيها ، لكنها تستحضرها بطريقة واعية مقصودة ، وتتكىء عليها فى بناء دلالتها ، وتستثمر بطريقة غنائية فذة كل ما ترسب منها فى وجدان الجماعة لتستثير به الحنينْ إلى الماضى ، والولاء للسلف ، والوصال العاشق مع التراث ، سواء بهذا النمط من التناص المتجاور جزئياً ، أو على النمط الذى سنشير إليه على التوالى من التناص المتجاور كليا ، الذى لا يعمد فيه الوشاح إلى قطعة يجتزئها من سياقها ويدمجها فى تركيبه ، بل يتمثل العمل الأصلى بأكمله ويغنى على أنغامه ، مستحضراً له دائما ومتباعداً عنه فى الوقت نفسه .

٧ ــ ترجيع الأصداء وإشباع النموذج :

تعد فكرة البؤرة المزدوجة من أهم نتائج مصطلح التناص فى الدراسة النقدية الحديثة ، على أساس أن ازدواج البؤرة هو الذى يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والسابقة ، وإلى التخلى عن

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أغلوطة استقلالية النص ، لأن أى عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص ، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة نستطيع بإدراكها فهم النص الذى نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشارى ، فازدواج البؤرة هو الذى لا يجعل التناص مجرد لون من توصيف العلاقة المحددة التى يعقدها نص ما بالنصوص السابقة ، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه فى البناء الاستطرادى والمنطقى لثقافة ما ، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواضعات التى تبلور علاقته بهذه الثقافة »[٣٤] .

وتتجلى ازدواجية البؤرة بشكل بارز فى الموشحات التى تكتب كلها على نمط نموذج سابق عليها ؛ إذ يتراءى النموذج الأول دائماً خلف ما يوازيه ، ومع أن هذا اللون من المعارضة كان قائماً فى بعض الأحيان فى القصيدة ، إلا أنه أصبح من قوانين الموشحة ونظامها المطرد ؛ فابن سناء الملك يعدد أنماط الموشحات ويورد أمثلتها المغربية ثم يقول : « وقد آن أن أذكر وأسرد الموشحات التى ذكرت الأمثلة منها ، فهذا موضع ذكرها ، وأذيلها بموشحات لى ، على كل موشح منها موشح مضروب على مثاله ، منسوج فى عدد الأقفال والأبيات على منواله » . ولم يكن ذلك موقفا جديدا من المشارقة إزاء الموشحات الأندلسية ، بل كان استجابة لخصائص تراث هذه الموشحات وخضوعا لقوانينها ؛ فهى تعتمد على ما يمكن أن نطلق عليه « إشباع النموذج » ، وقد أخذت كل الموشحات الشهيرة سلالات شعرية تتوالد عبر الأجيال المختلفة ، وسنكتفى بالتمثيل لها بسلالة واحدة ، هى التى بدأها ابن زهر بموشحته الذائعة :

أيها الساقى إليك المشتكى
قد دعوناك وإن لم تسمع

وندیم همت فى غرته
وبشرب الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته

جذب الزق إليه واتكا
وسقانى أربعا فى أربع

ويعلق الصفدى على هذه الموشحة قائلا : ونظم الأندلسيون وراءه كثيراً فى هذه الطريقة الأنيقة ، فأحببت أن يكون لى فى روضها شقيقة ، فقلت وبالله الاستعانة :

هلك الصب المُعَنَّى هل لكا
فى تلافيه بوعد مطمع

وتمهيد هذا الموشح وخرجته :

رب خَوْدٍ علق القلب بها
فهمت عنى توالى حبها
لست أنسى قولها فى صحبها

« كل ما قالو علمتو بالذكا
الحديث لِكْ وانتِ ياجارَ اسمعى »

وهذا اللون من ترجيع الأصداء كان يسميه الصفدى نفسه « مفاوضة » ؛ إذ يقول : « استخفنى هذا السحر فهز أعطافى ، واستخرج بقايا تحفى وألطافى ، فآثرت أن أعارضه ، وأردت أن أفاوضه »[٣٥] . وربما كانت كلمة المفاوضة هذه من أول الكلمات ؛ إذ لا يصبح الإبداع تقليدا للأول ، بل إعادة قراءة له ، تجره إلى منطقة دلالية جديدة ، إذ تشتبك معه فى حوار جدلى ، ومباراة حية ، يترتب عليها وضع جديد للنصين القديم والمحدث معا . وإذا كان تعدد الأصوات الجزئى قد اقتصر فى الأغلب الأعم على منطقة الخرجة فإن هذا الترجيع الغنائى الذى يتمثل لنا كأنه إنشاد فردى مبطن دائما بأصوات المجموعة المتراكبة عليه كان يستمر طوال الدور ، فيخلق هذا اللحن الجماعى الذى طالما افتقده الشعر العربى .

وهناك نوع من موشحات الزهد كانت تتم به هذه الدورة ، يقول عنه ابن سناء الملك :

« وما كان منها فى الزهد يقال له المكفِّر ، والرسم فى المكفر خاصة أن لا يعمل إلا على وزن موشح معروف وقوافى أقفاله ، ويختم بخرجة ذلك الموشح ليدل على أنه مكفره ، ومستقيل ربه عن شاعره ومستغفره » .

وهنا يلتحم التناص بالانحراف ، أو بما يطلق عليه بعض النقاد المحدثين : « الفجوة : مسافة التوتر التى تفيض بالشعرية ، وهى تنشأ فجأة من اصطدام سياقين أو بنيتين إحداهما بالأخرى ، ضمن شبكة جديدة من العلاقات ، ونظام فنى وفكرى جديد »[٣٦] .

ولعل أبرز مثل لذلك مكفر ابن عربى الذى كتبه لموشحة ابن زهر المشار إليها ويقول فيه :

عندما لاح لعينى المتكا
ذبت شوقا للذى كان معى

أيها البيت العتيق المشرف
جاءك العبد الضعيف المسرف
عينه بالدمع شوقا تذرف

ويقول فى تمهيده وخرجته :

أيها الساقى اسقنى لا تأتلى
فلقد أتعب فكرى عُذَّلى
ولقد أنشده ما قيل لى

[أيها الساقى إليك المشتكى]
ضاعت الشكوى إذا لم تنفع[٣٧]

وإذا كان ابن عربى يكفر عن ذنب غيره ، فإن ابن سناء الملك ينظم موشحا رائقا يختمه بقوله :

حن فؤادى ومثله حَنَّا
لِمُرَّةِ الهجر حلوة المجنى
وإن بعضى ببعضها جُنَّا
فظل يكنى متيَّمٌ غَنَّى
« صُغَيِّرى لا ينام من تحتى هما
جاع المسكين وصاح ياسِتِّى ثَمَّا »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم لا يلبث اتباعا لهذا التقليد أن يكفره بقوله الذى يختم به أو يغلق دار طرازه :

يارب عفواً فإنى جاهلْ
يالبتنى عنك لم أكن ذاهلْ
وليتنى ما اغتررت بالزايل
وليتنى قط لم أكنٍ قايل
«جاع المسكين وصاح ياسقى مًا»

وبهذا التكفير عن ذنوب الموشحات الشعرية ، تنطفىء تجربة الخروج على الأنماط الموسيقية واللغوية والأخلاقية ؛ يتشبع نموذج التوشيح ، ويدخل فى المشرق العربى دائرة مغلقة هى الموشحات الدينية ، التى لا تزال أصداؤ ها ترجع أنغاما معتقة قديمة ، لجنس أدبى مقبور ، كان طيلة عصور زاهرة يملأ مدائن التوشيح فى إشبيلية المطرزة ، وقرطبة الزهراء ، وجنة العريف فى غرناطة ، بالحب والفن ، والجمال والحرية .

الهوامش

(١) انظر : فضائل الأندلس وأهلها ؛ رسائل ابن حزم وابن سعيد والشقندى . تحقيق ونشر صلاح الدين المنجد ، بيروت ١٩٦٨ . صفحة ٥٠/٥١ .
(٢) ابن سناء الملك : دار الطراز فى عمل الموشحات ، تحقيق ونشر جودة الركابى ، دمشق ١٩٤٩ . صفحة ٢٣ وما يليها .
(٣) أبو الحسن على بن بسام الشنتريني : الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق إحسان عباس ، القسم الأول ، المجلد الأول ، بيروت ١٩٧٩ صفحة ٤٦٩ .
(٤) ابن سعيد الأندلسى : المقتطف من أزاهر الطرف ، تحقيق سيد حنفى القاهرة ١٩٨٣ . صفحة ٢٥٦ .
(٥) سيد غازى : ديوان الموشحات الأندلسية المجلد الأول ، الإسكندرية ١٩٧٩، صفحة ١٤ .
(٦) صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدى : توشيع التوشيح ، تحقيق ألبير حبيب مطلق ، بيروت ١٩٦٦ . صفحة ٣١/٣٢ .
(٧) ابن سعيد ، المرجع السابق ، صفحة ٢٥٧ .
(٨) عبد العزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس ، القاهرة ١٩٥٧ . صفحة ٣٩ .
(٩) صفى الدين الحلى : العاطل الحالى ، نقلا عن محمد زكريا عنانى ، الموشحات الأندلسية ، الكويت ١٩٨٠ . صفحة ١٢٣/١٢٤ .
(١٠) عبد العزيز الأهوانى : المصدر السابق ، صفحة ٤٩ .
(١١) إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسى ، الجزء الثانى ، بيروت ١٩٧٤ ، صفحة ٢٤٤ .
(١٢) عبد الرحمن بن محمد بن خلدون : مقدمة ابن خلدون ، تحقيق على عبد الواحد وافى . القاهرة ، بدون تاريخ ، الجزء الثالث ، صفحة ١٣٥٠ .
(١٣) ابن سناء الملك : المصدر السابق ، صفحة ٣١/٣٢ .
(١٤) عدنان محمد آل طعمة : موشحات ابن بقى الطليطلى وخصائصها الفنية ، دراسة ونص ، بغداد ١٩٧٩ . صفحة ١٦٦ .
(١٥) ابن سناء الملك ، المصدر السابق ، صفحة ٨٧/٨٨ .
(١٦) ديوان ابن خاتمة ، تحقيق محمد رضوان الداية ، بيروت ١٩٧٢ صفحة ١٢٧ .
(١٧) ديوان الأعمى التطيلى ، تحقيق إحسان عباس ، بيروت ١٩٦٣ . صفحة ٢٦٢ .
(١٨) سيد غازى : المصدر السابق ، صفحة ١٩٥ .
(١٩) ديوان ابن سهل الأندلسى ، تحقيق إحسان عباس ، بيروت ١٩٦٧ صفحة ٢٩٢ .
(٢٠) لسان الدين بن الخطيب : جيش التوشيح ، تحقيق هلال ناجى ، تونس ١٩٦٧ صفحة ٩٤ .
(٢١) ابن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، جـ ٢ بيروت ١٩٨١،صفحة ١٢٤ .
(٢٢) سيد غازى : المصدر السابق ، الجزء الثانى ، صفحة ٢٧٤ ــ ٢٧٦ .
(٢٣) صلاح الدين الصفدى ، المصدر السابق ، صفحة ١٣٥ .
(٢٤) A. J. Greimas J. Courtés : Semiotica. Trad. Madrid 1982. pag. 227. 228.
(٢٥) ميخائيل باختين : الخطاب الروائى ، ترجمة محمد برادة ، القاهرة ١٩٨٧ صفحة ٦٥ .
(٢٦) إحسان عباس ، المصدر السابق ، صفحة ٢٤٤ .
(٢٧) Kristeva, Julia. Semiotica. Trad. Madrid 1981. Pag 66.
(٢٨) مارْك أنجينو : فى أصول الخطاب النقدى الجديد ، ترجمة أحمد المدينى . بغداد ١٩٨٧ . صفحة ١١١ .
(٢٩) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعرى ، استراتيجية التناص ، بيروت ١٩٨٥ صفحة ١٢٢ .
(٣٠) ابن سناء الملك : فصوص الفصول وعقود العقول ، مخطوط ، نقلا عن محمد زكريا عنانى ، المصدر السابق ، صفحة ٣٦ .
(٣١) Garcia Gomez, Emilio: Las Jarchas Romances de la Serie Arabe en su marco. Madrid 1965. Pag. 38.
(٣٢) محمد زكريا عنانى ، المصدر السابق ، صفحة ٥٣ .
(٣٣) سيد غازى : المصدر السابق ، صفحة ٤٨٨ .
(٣٤) صبرى حافظ : التناص وإشاريات العمل الأدبى ، «ألف» مجلة البلاغة المقارنة ، القاهرة ربيع ١٩٨٤ . صفحة ٢٣ .
(٣٥) صلاح الدين الصفدى : المصدر السابق ، صفحة ١٢٦/١٣١ .
(٣٦) كمال أبو ديب : الشعرية ، بيروت ١٩٨٧ . صفحة ٤٠ .
(٣٧) محى الدين بن عربى ، نقلا عن سيد غازى ، المصدر السابق ، صفحة ٣١٨ .

مصر
فصول
العدد رقم 4
1 أكتوبر 1996

طه حسين
تفكيك مبدأ المقايسة

عبدالله إبراهيم*

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ١ ـ

ظهر طه حسين فى نهاية الربع الأول من القرن العشرين وكأنه سهم انتزع عذرية الخمول التى يحتمى بها الفكر العربى، ومنذ ذلك الوقت تفجّرت حوله مواقف متباينة، أفضت إلى ظهور «قراءات» متضادة لفكره ورؤيته ودوره فى الثقافة العربية الحديثة. وانتظم حوله مع الزمن ضربان من القراءة، قراءة أولى اعتبرته مهدداً لمنظومة القيم الدينية والفكرية والأدبية الموروثة، وقرأته ضمن سياق ثقافى له مقولاته المستقرة الثابتة التى احتجبت وراء تصورات دينية وفكرية محددة، لم تكن قادرة على تجديد ذاتها طبقاً لمقتضيات التحديث العام الذى شهده العصر[١]. وقراءة ثانية مضادة تماماً أدرجت طه حسين ضمن مشروع التحديث، واعتبرته ممثلاً لحركة التنوير فى الثقافة العربية، وقرأته فى ضوء المقولات التى شاعت فى أوروبا إبان القرنين الثامن والتاسع عشر، وهى الحقبة التى عرفت بعصر التنوير، باعتباره ثمرة صراع الفكر العقلى والتجريبى ضد الكنيسة منذ بداية عصر النهضة. وجرت مقايسة بين طه حسين من جهة ومفكرى عصر التنوير من جهة ثانية، فاعتبر مشروعه الفكرى «قمة عصر التنوير فى عالمنا العربى المعاصر»[٢]، وأنه ثورة «تنويرية»[٣]، أو أنه «ذو طبيعة تنويرية»[٤]، كما وصف بأنه مشروع تنويرى جذرى وشامل يتضمن عناصر عقلانية تنويرية كونه نقل النظرة إلى التراث من الحيّز اللاهوتى الذى يقدس الماضى ويسمو به عن النقد إلى الحيّز التاريخى الذى يرى الماضى صيرورة موضوعية ينبغى أن تخضع لمناهج التحليل والنقد، وأنه واجه التزمت الدينى مواجهة جذرية لم تخف حدتها على مر الأيام، وأنه آمن بوحدة الثقافة الإنسانية، وجمع بين الفكر والممارسة فى وحدة مدهشة، وأخيراً أدرك العلاقة العضوية بين حلمه التنويرى وبين الأرضية السياسية

* باحث عراقى، كلية الآداب ـ زوارة ليبيا.

والاجتماعية، فلا تقدم دون عقلانية، ولا عقلانية دون العلم وتجديد العقل[٥]. وعلى هذا عُدّ «رمزاً ساطعاً» من رموز التنوير»[٦].

تظهر «قراءات» طه حسين، وكأنها ملتبسة مع ذاتها، أكثر مما هي معنيّة بموضوعها، ومع أن خطاب طه حسين نفسه لايخلو من تموّج وإيحاءات، ومسيرته الفكرية لم تستقم متصاعدة في خط متدرّج، إنما شهدت التواءات وانكسارات، فإن تلك القراءات لها أزماتها وأشكالاتها الخاصة، ذلك أنّ كلا منها أنتجت طه حسين طبقاً لمقاييسها، فركّبت له ولمشروعه الفكرى والنقدى صورة معينة توافق «المرجعيات» التى تصدر عنها. ففى القراءة الأولى، وهى الأسبق زمناً، ركّبت له صورة المارق الهدّام الذى لايتورّع عن العبث بمقدسات الذاكرة الجماعية «للأمة» والذى طال شكّه كل شئ، وفى القراءة الثانية ظهرت صورته على أنه فى طليعة النخبة الحيوية والفاعلة والمستنيرة التى تريد أن تدفع «الأمة» إلى ميدان الفعل العقلى الحداثى، وتقطع الصلة مع كهوف الظلام وغياب الوعى. ويتأتى الالتباس الخاص بهاتين القراءتين من أنهما تتقصّدان عسفاً إدراج طه حسين فى سياق يوافق مقاصدهما، أكثر مما يعنى بطه حسين نفسه. فالانقسام على الذات، واستبداد ثقافة التطابق مع النفس من جانب، والتطابق مع ثقافة الغرب من جانب آخر، دفع إلى الأمام بطه حسين، ليكون هادماً وبانياً فى الوقت نفسه. ومع أن فعل الهدم يقترن غالباً بفعل البناء، وفعل البناء يقترن هو الآخر بفعل الهدم فى الممارسة الثقافية المسؤولة، فإن ظهور طه حسين، مرة على أنه يهدم كل شئ ولايبنى شيئاً، ومرة على أنه يبنى من لاشئ، هذا الظهور الذى يعبر عن طبيعة الازدواج فى قراءاته، إنما يتصل أساساً بالانقسام الشديد فى الوعى الذى يبلغ به الأمر أن ينتج النقائض فى آن، أصبح طه حسين فى كل قراءة شيئاً ونقيضه، ومن ورائه، تصطرع رؤى لها مرجعيات متعارضة، ففى مراياها يظهر طه حسين متناقضاً، ذلك أنّ كلاً منها يستثمره للبرهنة على فرضية، وأثبات قضيّة، والدفاع عن مفهوم معين. وليس أفضل من هذه القراءات وسيلة لاستكشاف، ليس صورة طه حسين نفسه، إنما طبيعة الإكراهات التى تمارسها القراءة الإسقاطية وهى تسعى إلى تمرير أهداف، أو الذود عنها، من خلال إعادة إنتاج لموضوعاتها، توافق فيها الأفق العام لمقاصدها.

استأثر «حكم القيمة» بمكانة الصدارة المطلقة فى معظم القراءات التى اختصت بطه حسين؛ بوصفه ناقداً ومفكراً. والواقع، فإن الانقسام حوله مبعثه فى الأساس استناد القراءات الى أحكام قيميّة بصدده، أحكام تستمد «مشروعيتها» النقدية من أنها تلعب على نوع من مسار التلقى الخاص بالأفق الذى يترتب فيه عمل طه حسين، فمرّة تكثّف حضوره وصورته ودوره، ومرة تقصيه وتستبعده، وفى كل مرة تسقط عليه فائضاً من مقاصدها، فتكثيف حضوره يستدعى أن تعاد قراءاته فى ضوء إنجازات العقلانية وعصر التنوير، واصطناع سياق يغذّيه بكل أسباب القوة ليمارس فعله على غرار أقطاب التنوير الغربى، وإقصاؤه واستبعاده يستوجب أن يُكره على أن يوضع ضمن مسار يرفضه بالأساس، مسار يشبع أولاً بمجموعة من المفاهيم المقدسة، فيظهر طه حسين وهو يعمل على تقويضها وهدمها. ومع أنه ليس ثمة قراءة بريئة بإطلاق، فإن المبالغة فى إسقاط المقاصد والأهداف فيما يخص قراءات طه حسين تبدو، أول وهلة، كأنها صممت لغاية المبالغة. بيد أن الأمر يفهم إذا عرفنا أنها تعبر عن ازدواج خطير فى ثقافتنا الحديثة، ازدواج يتجاوز «الاختلاف»، لأنه لايقرّ به ولا يؤمن بالتنوع، ويسعى إلى «المطابقة» بكل دلالاتها، فطه حسين يكثّف حضوره ليطابق الآخر وثقافته، وهو فى الوقت نفسه يقصى ويستبعد لأنه يجرح الذات المعتصمة بنفسها، والمتطابقة مع منظومة شديدة التماسك من التصورات الموروثة. فى المرة الأولى تريد «قراءة» طه حسين أن تدافع عن نفسها من خلاله، وفى المرة الثانية تريد القراءة الأخرى أيضاً الدفاع عن نفسها من خلال الهجوم عليه. وخطاب طه حسين يجهّز تلك «القراءات» ببعض مقاصدها. ولكنّ كثيراً منها يجد حضوره بسبب الاصطراعات العميقة التى تمور بها الثقافة العربية الحديثة.

-٢-

لاينطلق طه حسين فى تصوره ثنائية الشرق والغرب من اعتبار جغرافى، إنما من اعتبار ثقافى، فثمة مجالان ثقافيان، أحدهما «الشرق البعيد» ويقصد به الهند والصين واليابان،

والآخر «الغرب» الأوروبي، وبينهما، حسب طه حسين، «الشرق القريب»، وهو مصطلح مهجّن يأخذ اسمه من المجال الأول ومضمونه من المجال الثاني، هذا الشرق المهجّن هو ما يصطلح عليه الآن جغرافياً بـ«الشرق الأوسط» الذي يعتبره طه حسين امتداداً طبيعياً لمجال الغرب من ناحية ثقافية منذ الرومان. والواقع فإنّ هذا التصور قد أشاعته الثقافة الغربية المتمركزة على ذاتها، التي أعلت من مفهوم الغرب على أنه مكون ثقافي لا يتمثل ابداً لشروط الجغرافيا، ووجد له تعبيراً في ثقافة القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في أوروبا. وفكرة الفصل بين الشرق والغرب استناداً إلى تباين منظومات القيم الأخلاقية والعقلية والفكرية، نجد لها حضوراً فاعلاً في فلسفة الروح عند هيجل، وتجلت بأفضل أشكالها في مفهومه للتاريخ الإنساني، إلى ذلك، فإنّ هيجل نفسه قد مايز بين الشرق «البعيد» والشرق «القريب»، وألحق الثاني رمزياً بالغرب. وهو تصور شاع في الفكر الغربي الحديث والأدبيات الاستشراقية، ودخل مكونا «أساسيا» في وعي كثير من «رواد التجديد» في الثقافة العربية الحديثة، بوصفه «حقيقة ثقافية» ثابتة، و«موضوع الغرب»، بكل أشكالاته الثقافية والسياسية والاقتصادية، لم يثر عند أولئك الرواد بالطريقة التي يثار بها الآن، ولم يكن ثمة انفصال إجرائي يضع أولئك بينهم وبين «الآخر الغربي»، يمكّنهم في الأقل من إجراء حوار نقدي معه، إذ إنّ الفروض الأولية للتفكير الصحيح كانت مستمدة من الثقافة الغربية نفسها، وسؤال النقد بمعناه الشامل لم يكن مثاراً، على العكس كانت الدعوة للتوحد مع الغرب، عند أولئك الرواد ـ وفي طليعتهم لطفي السيد وسلامة موسى وطه حسين ـ تعبّر ضمناً عن إيمان مطلق بأن أسلوب التقدم الغربي هو الأسلوب الوحيد في الرقي والتطور، وأن تجربة الغرب يجب أن تحتذى باعتبارها تجربة كونية، ولم يلتفت للشروط التاريخية، وجرى تجاوز للأنساق الثقافية، واختزلت العلاقة بين «الشرق القريب» و«الغرب» إلى عملية تجريدية ذهنية، وبما أن الغرب، قد أفلح في تحقيق تقدم مشهود لا خلاف حوله من ناحية علمية وصناعية وكل مايتصل بهما، وذلك بعد أن تخلص من عبء التدخل الكنسي في مسار الحياة الاجتماعية، فالواجب يقتضي محاكاته في تجربته، دون الاهتمام بالشروط المباشرة التي احتضنت تلك التجربة.

لقد تم تجريد الغرب من بعده التاريخي المباشر، وهو بالضبط ماحققته المركزية الغربية، وتبعاً للكيفيات التي أنتج بها الغرب بدفع من تلك المركزية فهمه الرواد العرب ـ الذين وجدوا أن «التجديد» و«التحديث» إنما هما ضرورة تفرضها أولاً علاقة الشرق القريب المخصوصة بالغرب، وتقتضيها ثانياً حالة التخلف التي يغطس فيها ذلك الشرق. كان هذا الشرق عالماً خاملاً، وهو بأمس الحاجة لأن تخترقه حيوية الغرب، لتوقظه من سباته، وتدرجه مرة أخرى في سياق الثقافة الغربية التي وجدت لها مكاناً «طبيعياً» منذ الإسكندر المقدوني. ودعماً لهذا التصور يحاول طه حسين في (مستقبل الثقافة في مصر) أن يبرهن على أن العلاقة الوثيقة بين «العقل المصرى» و«العقل اليوناني» وعلى «شدة اتصال مصر باليونان في القديم» وعلى «تشابه الإسلام والمسيحية في علاقتهما بالفلسفة» وعلى أن «العقل الإسلامي كالعقل الأوروبي» وعلى التماثل في طرز الحياة المصرية والأوروبية، بحيث يكرس دعوته لقضية مهمة وأساسية، وهي «أن نمحو من قلوب المصريين أفراداً وجماعات هذا الوهم الآثم الشنيع الذي يصور لهم أنهم خلقوا من طينة غير طينة الأوروبي، وفطروا على أمزجة غير الأمزجة الأوروبية، ومنحوا عقولاً غير العقول الأوروبية»(٧). وعلى هذا، فإنه ينبغي أن «نتعلم كما يتعلم الأوروبي، ونشعر كما يشعر الأوروبي، لنحكم كما يحكم الأوروبي ثم لنعمل كما يعمل الأوروبي، ونصرف الحياة كما يصرفها». وعلة ذلك أنّ مصر كانت «دائماً جزءاً من أوروبا في كل ما يتصل بالحياة العقلية والثقافية على اختلاف فروعها وألوانها»، وإيمانه، بأن ثقافة الشرق القريب جزء لا يتجزأ من حضارة الغرب، منذ أصولها الإغريقية إلى العصر الحديث، تجعله يتبنى مبدأ «المقايسة» ليثبت أنّ الثقافة العربية الإسلامية استمدت مبادئها الفكرية والدينية والسياسية من تلك الحضارة، فاستناداً إلى الشاعر الفرنسي بول فاليرى، فإنّ «العقل الأوروبي» يرد إلى عناصر ثلاثة: حضارة اليونان وما فيها من أدب وفلسفة وفن، وحضارة الرومان ومافيها من سياسة وفقه، والمسيحية ومافيها من دعوة إلى الخير وحثّ على الإحسان. وعلى هذا، فإنّ الحضارة الأوروبية الحديثة

شديدة الصلة بمصادرها الإغريقية والرومانية والمسيحية. وهنا يتدخل طه حسين قائلا: لو أردنا أن نحلل العقل الإسلامي في مصر والشرق القريب، أفتراه ينحلُّ إلى شئ آخر غير هذه العناصر التي انتهى إليها تحليل بول فاليري؟»

ويستطرد بعد ذلك ليبرهن على المماثلة بين الاثنين:

خذ نتائج العقل الإسلامي كلها، فستراها تنحلُّ إلى هذه الآثار الأدبية والفلسفية والفنيّة، التي مهما تكن مشخصاتها فهي متصلة بحضارة اليونان وما فيها من أدب وفلسفة وفن، وإلى هذه السياسة والفقه اللذين مهما يكن أمرهما، فهما متصلان أشد الاتصال بما كان للرومان من سياسة وفقه، وإلى هذا الدين الإسلامي الكريم، وما يدعو إليه من خير، ويحثّ عليه من إحسان، ومهما يقل القائلون، فلن يستطيعوا أن ينكروا أن الإسلام قد جاء متمماً ومصدقاً للتوراة والإنجيل.

وعلى هذا، تظهر النتيجة الآتية، وهي أنه «مهما نبحث» ومهما نستقص، فلن نجد ما يحملنا على أن نقبل أنّ بين العقل الأوروبي والعقل المصري فرقاً جوهرياً. فإذا كانت هذه هي النتيجة، فليس أمامنا إلا أن نتصل بأوروبا «حتى نصبح جزءاً منها لفظاً ومعنى وحقيقة وشكلاً». وليس لنا أن نمتلك مقومات الحياة بدون ذلك الإندماج الكلي، بحيث «نشعر الأوروبي بأننا نرى الأشياء كما يراها، ونقوّم الأشياء كما يقوّمها، ونحكم على الأشياء كما يحكم عليها»[٨].

إن المماثلة بين «أوروبا» و«مصر» متجذّرة في وعي طه حسين، وما حصل أن مصر تخلّفت عن نظيرتها، لأسباب خارجة عن إرادتها، ولأسباب خارجة عن إرادتها أيضاً أمكن إعادتها إلى الفضاء ذاته الذي يجمعها بأوروبا. في المرة الأولى تدخل العامل «العثماني» ليفصل بينهما، وفي الثانية تدخلت «الحملة الفرنسية المباركة» لتوصل ما انقطع. وهو يؤكد هذا في خاتمة أطروحته عن «فلسفة ابن خلدون الاجتماعية» التي أنجزها في فرنسا عام ١٩١٧ فيقول:

إني أعتقد أنه يكاد يكون مؤكداً أن الترك العثمانييّن لو لم يوقفوا سير الحركة العقلية في مصر مدة طويلة لكان الذهن المصري من تلقاء نفسه ملائماً للأذهان الأورَوبية في الأعصر الحديثة ـ ولاستطاع أن ينال ـ بل أن يقدم ـ قسطه من الرقي العام للحضارة. لكنّ سيادة الترك كانت عقبة كؤوداً في سبيل ذلك التقدم. فنامت مصر بينما خطت أوروبا خطوات كبيرة، ولم تستيقظ إلا بتأثير الحملة البونابارتية المباركة، فنهضت واحتكت بالأوروبيين الذين غدوا أساتذتها، وإني أعتقد بمنتهى اليقين أنّ تأثير أوروبا، وفي مقدمتها فرنسا، سيعيد إلى الذهن المصري كل قوته وخصبه الماضيين[٩].

تقوم المماثلة في فكر طه حسين على نوع من «القراءة» لتاريخ الغرب الذي يراه خطاً متصلاً صاعداً يبدأ من اليونان فالرومان فالعصر الوسيط وصولاً إلى العصر الحديث. وبما أن مصر والشرق القريب متصلان بذلك التاريخ، فينبغي قراءتهما في ضوئه أولاً، ودمجهما فيه ثانياً. فالغرب والشرق القريب ينتميان إلى أصل خالد انبثق فجأة في الجزر اليونانية منذ القرن السادس قبل الميلاد، وأمكن للإسكندر أن ينشر شذرات من ذلك الأصل في الشرق القريب. وبذلك فالأصل واحد، وإذا كانت «صروف الدهر» قد فرقت بين فروع ذلك الأصل، فقد آن الأوان لإعادة الوحدة بينهما. هذه القراءة ستعيد إنتاج وقائع التاريخ طبقا لمقاصدها. فالفتح الروماني للشرق، ليس غايته أبداً السيطرة على الشرق، إنما غايته «مزج الشعوب» و«إزالة الفروق الجنسية بين الناس» واستخلاص «شعب واحد». والإسكندر ليس فاتحا للأرض، إنما هو «فاتح للعقل»، ولم يكن أبداً «صاحب حرب وقهر وغلب» إنما هو «صاحب مودة ومحبة، وإخاء وتسوية بين الناس» وبما أن أوروبا قد أدركت ماضيها، وفهمت أصولها الإغريقية ـ الرومانية ـ وتمثلت كل شئ في تاريخها القديم، فخطت في سلم التقدم، فإن مجاراتها، بالكشف عن الأصل ذاته في ثقافتنا هو الوسيلة لمجاراتها.

في كتابه (قادة الفكر) يلح كثيرا على ضرورة الأخذ بالتصور القائل بالمماثلة بين الشرق القريب وأوروبا، منطلقا من قراءة امتثالية لكل ما شاع في المناهج التاريخية التي تقوم على أساس أن تاريخ الغرب عبارة عن وحدة متماسكة ومطردة من الأحداث، وبأنه ـ ومعه التاريخ الإنساني ـ محكوم بغائية تقوده إلى نهاية محددة. والمطابقة بين الشرطين التاريخيين للغرب وللشرق القريب مهمة بالنسبة إلى طه حسين، وهو يعبر عن ذلك قائلاً: إن الأوروبيين اتخذوا القاعدة الآتية في حياتهم:

> وهي أن ليس إلى فهم الحياة الحديثة على اختلاف وجوهها من سبيل إلا إذا فهمت مصادرها الأولى، ومصادرها الأولى هي الحياة اليونانية من جهة والرومانية من جهة أخرى، أو قلْ هي الحياة اليونانية، لأن حياة الرومان كانت في أكثر وجوهها متأثرة بالحياة اليونانية.

وتقود هذه المقدمة إلى ما يلي: «إذا كنا قد أخذنا في هذا العصر الحديث نسلك سبيل الأوروبيين، لا في حياتنا العقلية وحدها، بل في حياتنا العملية على اختلاف فروعها أيضاً، فليس لنا بد من أن نسلك سبيل الأوروبيين في هذه الحياة التي استعرناها. أقول: إننا أخذنا في هذا العصر الحديث نسلك السبيل الأوروبية في جميع فروع الحياة، ونعدل عن حياتنا القديمة عدولاً يوشك أن يكون تاماً «...» ما أحسب أننا نكتفي من هذه الحياة بتقليد القردة، وإنما أعلم أننا نريد أن نتخذها حياة لنا عن فهم وبصيرة، وإذن فلنفهمها قبل كل شيء، ولنتبين إذا كان الأمر كذلك ـ كيف كانت حالة الفكر في تلك العصور اليونانية الخصبة»[10].

ويتضح هنا، أنه يريد تقرير الأمر الآتي وهو: بما أن مصادرنا الثقافية نحن والغرب واحدة، وهي «الحياة اليونانية»، فليس أمامنا نحن ألا نمثل تلك الحياة أيضا. وهذا الفهم الذي يختزل «الحياة اليونانية» إلى فعالية عقلية خالدة مجردة عن التاريخ، يجعله لايرى في تلك الحياة إلا ما يرغب به هو، إلى درجة يصبح فيه أحد أكثر الأحداث خلافية ، وهو فتح الإسكندر للشرق، ممارسة عقلية شفافة لا نظير لها. فالإسكندر، بطل الفتح الروماني يظهر في خطاب طه حسين بوصفه «قائد فكر، قبل كل شيء، وبعد كل شيء وفوق كل شيء»، وإليك تفصيل هذا الحكم:

> عد إلى الفلسفة اليونانية التي ازدهرت في القرنين الخامس والرابع قبل المسيح، التي انتهت بإفساد النظم السياسية اليونانية، ولم توفق لإيجاد نظم جديدة تخلفها، عُدْ إلى هذه الفلسفة تجدها كانت تطمح، قبل كل شيء وبدون أن تشعر، إلى توحيد العقل الإنساني والأخذ بنظام واحد في التصوّر والتفكير والحكم. ولم يكن بد إذا انتصرت هذه الفلسفة من أن تتقارب الشعوب وتتعاون على توحيد الحضارة وترقيتها. وعلى إيجاد نوع إنساني متحد الغاية متشابه الوسائل في مساعيه، ولكن ما السبيل إلى انتصار هذه الفلسفة؟ ما الوسيلة إلى تحقيق غايتها هذه؟ أما الدعوة والنشر فما كان من شأنهما أن يضمنا هذا النصر، ولا أن يحققا هذه الغاية، فكيف تتصور انتشار فلاسفة اليونان في البلاد الشرقية، وإذاعة فلسفتهم في هذه البلاد، إذا لم يمهد لذلك بإزالة الفروق السياسية والاجتماعية والاقتصادية بين اليونان وغيرهم من الشعوب! فهم الإسكندر هذا وجدّ فيه، فوفق له:
>
> أخضع العالم القديم المتحضّر كله لسلطان واحد، وأزال بين شعوبه الفروق... وأتاح للآداب اليونانية والفلسفة اليونانية أن تتغلغلا في أعماق الشرق، وتؤثرا في نفوس الشرقيين، وتصبغاها بالصبغة اليونانية التي كانت قد أُعدّت من قبل لتكون صبغة عامة خالدة للعقل الإنساني كله. بل لم يكتف الإسكندر بإزالة هذه الفروق السياسية وإخضاع العالم القديم كله لسلطان واحد، وإنما طمع في شيء آخر أبعد مدى وأعسر تناولاً، طمع في إزالة الفروق الجنسية بين الناس، ولم يكتف بخلط الشعوب بعضها ببعض، بل أراد أن يمزجها ويستخلص منها شعبًا واحداً، انظر إليه حين استقر ببابل، وقد أخذ في هذا

المزج بالفعل، فبدأ يزاوج بين اليونانيين والمقدونيين من جهة والفرس من جهة أخرى، حتى لقد أحدث في يوم واحد عشرة آلاف من هذه المزاوجة، وأنفق في تشجيع هذه الحركة أموالاً ضخمة، وجعل نفسه وزعماء جيشة قدوة لعامة الجيش، بل لم يكتف بهذا، إنما أزمع إحداث حركة عامة، وأراد أن ينقل طبقات ضخمة من الفرس إلى البلقان، وطبقات ضخمة من البلقان إلى الفرس، ولا يريد بذلك كله إلا مزج الشعوب، وإزالة ما بينها من الفروق الجنسية، ولكن الموت عاجله قبل أن يبدأ في هذه التجربة التي لو تمت لغيرت وجه الأرض، ولحولت سير التاريخ.

ويضيف طه حسين:

إن الإسكندر لم يكن يريد بالفتح أن يفتح الأرض وحدها، إنما كان يريد أن يفتح معها العقل، بل قل: إنه إنما كان يفتح الأرض تمهيداً لهذا الفتح العقلي، بل لا تستعمل كلمة الفتح، فلم يكن الإسكندر فاتحًا بالمعنى الذي فهمته الأجيال المختلفة، لم يكن صاحب حرب وقهر وغلب، وإنما كان صاحب مودة ومحبة وإخاء وتسوية بين الناس[11].

لقد حرصنا على تثبيت هذا النص بكامله هنا، لأنه يكشف عن طبيعة قراءة طه حسين للماضي الذي اعتبره الغرب أصلاً من أصوله. فهو يقصي أحداثًا جوهرية، ويستبعد نتائج محققة، ويستبدلها باصطناع تاريخ شفاف، كأن وقائعه تمت في الأثير. وهو في الوقت نفسه يسكت عما هو أساسي، ويتحدث عما هو هامشي، ويخلع على مسار التاريخ بعداً لا يأخذ في الاعتبار محركاته ومحدداته وموجهاته، وكل ذلك ليصوغ رسالة أخلاقية خالدة كان الغرب ومازال ينهض بها، حسب تصور طه حسين، وبي وحدة العالم في فضاء عقلاني يقود إلى تقدم وتطور دائمين، إن الغرب ذو طابع كوني برسالته الأخلاقية منذ الإسكندر فلم لا يكون الآن كذلك! إنه بحسب هذا التصور يمضي بمشروع الإسكندر، ليس هذه المرة في الشرق، إنما في العالم بأجمعه، يحطم الكيانات السياسية، ويهدم التشكيلات الاجتماعية، ويقوّض الأنساق الثقافية، لأن وجود تلك الكيانات والتشكيلات والأنساق يحول دون حضور الفكر الغربي الخالد الذي يستمد شرعيته من اليونان. فالغرب ذو مشروع إنساني شامل منذ البداية. هذه باختصار، شديد هي رسالة «الرجل الأبيض». إنه، رافعًا شعار الكونية، يستأثر بكل شيء، إن طه حسين، لم يقل أبداً إن تلك الفلسفة اليونانية الساعية إلى «توحيد العقل الإنساني» إنما استقرت على هيئة مفاهيم مجردة يتداولها صفوة من اليونانيين أنفسهم، بمعزل عن الحركة الشاملة للحياة، وهي في نهاية المطاف لم تعالج إلا هموماً ذهنية غاية في التجريد، ولم يقل إن عملية المزج بين الشعوب التي أشار إليها، إنما هي اغتصاب شامل لعشرة آلاف سبيّة مشرقية من قبل عشرة آلاف جندي روماني، وإذا كان الإسكندر، حسب طه حسين، قد جعل «نفسه وزعماء جيشه قدوة» فإنما لأنه استأثر لنفسه ولقواد جيشه بالأميرات، ولم يكن يريد بنيته في «نقل طبقات ضخمة من الفرس إلى البلقان»، إلا قلع بؤر التمركز القوية في فارس وإعادة توطينها في أماكن نائية للسيطرة عليها، وهي ممارسة شاعت بعد الإسكندر، فاقتلعت مجموعات عرقية كثيرة من أوطانها واستبعدت إلى مناطق بعيدة، أما ما عبّر عنه بأنه نقل «طبقات ضخمة من البلقان إلى الفرس» فهو لا يعدو أحد احتمالين؛ نفي من يعارضه، أو منح الرومانيين امتياز السيطرة على المشرق واستيطانه. وما حصل بعد ذلك يبرهن على خطأ تفسير طه حسين، فقد تقاسم قواد الإسكندر تلك البلاد المفتوحة، وغدت إلى قرون طويلة ممتلكات رومانية. إلى ذلك، فإن قراءة طه حسين المشبعة بالموجّه الغربي المتمركز حول ذاته، تسوغ نشر الفكر بقوة السلاح، فتجعل منه «إيديولوجيا» مرتبطة بغايات وأهداف معينة، فحسب هذا المنظور، لا يمكن لفلسفة هادفة إلى «توحيد العقل الإنساني» وساعية إلى إيجاد «نوع إنساني متحد الغاية، متشابه الوسائل» أن تنتشر بـ «الدعوة» في ذلك المشرق الغارق في خموله وسكونه، فلابد والحال هذه من «إزالة الفروق السياسية والاجتماعية والاقتصادية»؛ أي القضاء على

الكيانات والتشكيلات القائمة. هنا، يظهر الإسكندر بوصفه بطلاً أدرك معنى الرسالة التى ينبغى عليه القيام بها، لقد «أخضع العالم القديم المتحضر كله لسلطان واحد» فأتاح بذلك للثقافة اليونانية أن تتغلغل فى المشرق، وتوقظ المشرقيين من سباتهم، فاصطبغوا بالصبغة اليونانية. فإذا كان الأمر كذلك، فلا يعد فاتحاً، بل ينبغى استبعاد هذه الكلمة، فقد كان قائداً فكرياً غايته دمج الأجناس فى ظل ثقافة خالدة.

لقد انتزع طه حسين وقائع هامشية جداً، واصطنع سياقاً ثقافياً أدرج فيه الإسكندر، فظهر حاملاً رسالة أخلاقية فريدة، لا مثيل لها، إلا رسالة الرجل الأبيض فى العصر الحديث، أقصى تماماً الحروب الدموية القاسية بين اليونان وفارس وبين الرومان وفارس، وتناسى آثار تلك الحروب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، واختزل الصراع بأجمعه إلى رغبة الإسكندر فى فتح جسر يدشن من خلاله ممراً للثقافة الإغريقية إلى الشرق. ومن الواضح أن هذه القراءة تنهض على مسلمات نقضت فى الغرب نفسه فى كثير من الأوساط الفكرية والتاريخية، لأن آلياتها تفتقر لقوة التبصر بأسباب الوقائع ودوافع الأحداث، وهى آليات مرتبطة بنوع من التفكير الرغبوى الاختزالى الذى يندفع فى إضفاء مسوغات بسبب من قصور واضح فى الحفر النقدى الدائم المسكون بالسؤال، وجمع الأسباب وعرضها، دون التورط بأحكام ذاتية تجزيئية لأن هذه الأحكام سرعان ما تنقض نفسها بنفسها، فطه حسين نفسه، فيما يخص موضوع الإسكندر كان قد ركب للإسكندر صورة مناقضة فى مقدمته لكتاب أرسطو (نظام الأثينيين) الذى أصدره مترجماً عام ١٩٢١، وذلك قبل سنوات قليلة من الصورة الأخاذة التى ركبها له فى كتاب (قادة الفكر) الصادر فى عام ١٩٢٥. فقد قال بأنه:

> لم يكد يقهر الفرس، ويملك بابل وغيرها من المدن الشرقية المقدسة حتى طغى وتجبر وراودته أحلام لأن «يكون ملكاً شرقياً، وسلك فى ذلك سبل ملوك الشرق من المصريين والفرس، فأراد أن يعبد وأن يتخذ إلهاً»[١٢].

ومع أن طه حسين يمر بسرعة على موضوع «الدمج العرقى»، إلا أنه يتجاوزه بسرعة إلى قضية الغرور والطغيان عند الإسكندر، وينبغى علينا أن نتزّل دلالة «يقهر فارس» و«يملك بابل» و«طغى» و«تجبرّ»، ورغبته بأن يؤله ويعبد فى سياق الحكم الذى يصدره طه حسين، لتتكشف لنا الصورة المناقضة لما ظهر عليه فى قادة الفكر.

ومادمنا معنيين هنا بقراءة طه حسين، وآلياتها، وتناقضاتها فمن المفيد القول إن ذلك التناقض لم يقتصر على حالة الإسكندر، فكل قراءة لا تتوفر على شروط موضوعية تصل إليها بواسطة التصنيف والتحليل والاستنطاق، تجد نفسها فى خضم تناقضات مستمرة. لأنها فى كل مرة تريد أن تصل إلى «الحقيقة» بطريقة غير مؤهلة لتثبيت تصور متجانس للمقروء، ولهذا تتدافع فروضها ونتائجها، وتتقاطع بحيث تنفى ما تثبته وتثبت ما تنفيه، فلأن قراءة طه حسين للموروث الإغريقى تمت فى ضوء موجهات إيديولوجية اشاعتها أساساً فلسفة القرن الثامن عشر والتاسع عشر، فإن تلك القراءة تندرج فى ولاء للمناخ الذى أشاعته تلك الفلسفة، فمعروف أن تاريخ الفلسفة الغربية الحديث ينفى ـ فى معظمه ـ الأصول المشرقية للفكر الإغريقى، ويقصر ذلك على ممارسات عملية تفتقر إلى البعد النظرى، وعليه فالفلسفة الإغريقية ظهرت على غير منوال، دفعت بها إلى الوجود القدرة التأملية الخاصة عند الشعب اليونانى، وعلى هذا فهى ليست مدينة لغيرها، إنما هى خلق وابتداع خاص. وما إن يصار إلى تقريظ الفلسفة الإغريقية إلا ويصار بالمقابل إلى دمغ «الفلسفة المشرقية» بشتى الصفات الدونية، منها عدم الاصطلاح عليها بـ «فلسفة» إنما «فكر شرقى» ملتبس بالتأملات الدينية المندهشة التى لا ينتظمها إطار نظرى تجريدى. ويلاحظ أن طه حسين يمتثل تماماً لهذه القراءة، وسرعان ما يفضى به ذلك إلى التناقض، والنتائج المتعارضة، ففى كتاب (قادة الفكر) الذى أشرنا إليه من قبل، يقلل من أهمية الأثر المشرقى فى الفلسفة اليونانية، محتذياً حذو تاريخ الفلسفة الغربية، فاليونانيون (لم يأخذوا عن الشرقيين) شيئاً يذكر» فـ «لئن كان البابليون قد رصدوا النجوم ووصلوا من ذلك إلى نتائج قيّمة، فهم لم يضعوا علم الفلك، وإنما هذا العلم اليونانى لم ينشأ عن النتائج البابلية، وإنما نشأ عن البحث اليونانى والفلسفة اليونانية، ولئن كان المصريون هم

الذين وضعوا علم الهندسة، وإنما اليونان هم الذين ابتكروه ابتكاراً، وهذا يقود إلى أن اليونانيين يختلفون عن الشرقيين تماماً، في أنهم:

> أوجدوا المذاهب الفلسفية المختلفة التى حاولت منذ القرن السادس قبل المسيح فهم الكون وتفسيره وتعليله، ثم نجد عندهم هذه الفلسفة، فلسفة ما بعد الطبيعة، وما نشأ عنها من أنواع البحث التى نظمت العقل الإنسانى، ولاتزال تنظمه إلى الآن، ثم نجد عندهم هذه الفلسفة الخلقية التى أنشأت علم الأخلاق والتى لم يعرفها العالم القديم من قبل.

وهذا التفريق المبدأى سيكون مقدمة تقود طه حسين إلى الامتثال للفكرة القائلة باختلاف طبائع الشعوب، وتمايزاتها العقلية والإدراكية والعرقية، فيقول:

> يجب أن نلاحظ أن العقل الإنسانى ظهر فى العصر القديم بـ مظهرين مختلفين: أحدهما يونانى خالص، وهو الذى انتصر، وهو الذى يسيطر على الحياة الإنسانية إلى اليوم، والآخر شرقى انهزم مرات أمام المظهر اليونانى، وهو الآن يلقى السلاح ويسلم للمظهر اليونانى تسليماً.

ثم يصل إلى تثبيت الفوارق الأساسية بينهما:

> بينما نجد العقل اليونانى يسلك فى فهم الطبيعة وتفسيرها هذا المسلك الفلسفى الذى نشأت عنه فلسفة سقراط وأفلاطون وأرسطاطاليس، ثم فلسفة ديكارت وكنت وكمت وهيجل وسبنسر، نجد العقل الشرقى يذهب مذهباً دينياً قانعاً فى فهم الطبيعة وتفسيرها: خضع للكهان فى عصوره الأولى، وللديانات السماوية فى عصوره الراقية، وامتاز بالأنبياء كما امتاز العالم اليونانى الغربى بالفلاسفة[١٣].

ينتهى طه حسين، إذن، إلى تثبيت التمايز القائم على التفاضل، فالعقل اليونانى كونه إنسانياً يسلك فى فهم الطبيعة سلوكاً عقلياً، فقد ظفر بالنصر، وسيطر على العالم، أما العقل الشرقى فهو عقل دينى، تأملى، اعتبارى، يقنع بالظواهر، ولا يبحث فى عللها وأسبابها، ومن ثم فقد انهزم. ومن بين أطراف هذه الموازنة، تنبثق شروط المفاضلة التى ترتب شأنها فى سياق ثقافى يجعل العقل هو الحكم النهائى: العقل الشرقى تتكون ماهيته من المادة الدينية، فيما تكون المادة الفلسفية هى ماهية العقل اليونانى. وعلى هذا، فالشرق مصدر الإلهامات والنبوات، فيما الغرب منبع الفلسفة والعلم. الشرق مهد الأنبياء والرسل والكهّان، أما الغرب فوطن الفلاسفة والعلماء والباحثين. وفى كل هذا، فإن طه حسين يمتثل تماماً لشروط القراءة المتمركزة على ذاتها، التى أنتجها فكر حديث فى الغرب، خلع على الثقافات سمات نهائية، وصفات ثابتة، وركّب للشرق صورة متخيلة مشبعة بالسكون والخمول والتأمل والاعتبار، وللغرب صورة متخيلة تمور بالحركة والحيوية والبحث والاستنتاج، واستبعد الشروط التاريخية للتجارب الثقافية، وتعامل مع غرب مطلق وشرق مطلق، جاعلاً التعارض سداً منيعاً بين الاثنين، استناداً إلى القول بالتضاد فى الطبع والفكر والعرق. وضمن هذا الأفق العام للتصور تندرج قراءة طه حسين. ولكن سرعان ما تتناقض النتيجة التى يصل إليها مع نتيجة مختلفة تماماً، بل ومضادة، وذلك حول الموضوع نفسه، وفى المصدر نفسه. ففيما يقرر فى الصفحات الأولى من كتاب (قادة الفكر) ذلك التمايز بين العقلين اليونانى والشرقى، معطياً أفضلية للأول الذى انتصر وسيطر، فإنه فى الصفحات الأخيرة من الكتاب ينتهى إلى نتيجة معاكسة، ويقرر أنه:

> ليس هناك علم شرقى وعلم غربى، وليست هناك فلسفة شرقية يعجز الغربى عن فهمها، ولا فلسفة غربية يقصر الشرقى عن إساغتها، كل ذلك أثر من آثار الإسكندر، فهو الذى قارب بين الشرق والغرب، ومزج العقل الشرقى بالعقل الغربى[١٤].

تقود هذه القراءة إلى سلسلة مطردة من التناقضات فى الأحكام، نجدها كثيراً عند طه حسين، لأن جانباً من بحثه الفكرى والنقدى يقوم على مبدأ «المقايسة». ففى قضية الشك فى الشعر الجاهلى، وهى واحدة من أشهر القضايا التى أثارها فى تاريخ الأدب العربى، نجد أنه «يقايس» بين مرحلة

البداوة اليونانية ومرحلة البداوة العربية، وذلك في كتاب (قادة الفكر)، فبما أن بداوة اليونان الشعرية تجلّت في شعر «هوميروس» وخلفائه، وعليها قامت فلسفة «سقراط» و«أرسطاطاليس» وأدب «إسكولوس» و«سوفكليس»، فإن البداوة العربية تجلت في الشعر الذى سيطر عليه «امرؤ القيس والنابغة والأعشى وزهير وغيرهم من هؤلاء الذين تبخسهم أقدارهم، ولا تعرف لهم حقهم»[١٥] وهم الذين كانوا بشعرهم وراء ما ظهر لاحقا في الحضارة العربية «من الخلفاء والعلماء وأفذاذ الرجال». فالشعراء الأوائل عند اليونان والعرب هم الذين وضعوا أولى إمكانات الفكر، وعلى جهودهم قامت فيما بعد إنجازات الأدباء والفلاسفة والمفكرين. ولكن طه حسين، في كتاب (في الشعر الجاهلي) الذى صدر بعد سنة واحدة من كتاب (قادة الفكر) والذى تضمن حكم مماثلة بين شعراء الجاهلية وشعراء الإغريق، باعتبارهم ممثلين لحقبة البداوة عند الأمتين العربية والإغريقية، يقوم ليس بإنكار قصور شعرهم عن تمثيل المرحلة الجاهلية، إنما ينكر ذلك الشعر، وينكر وجود بعض الشعراء وعلى رأسهم امرؤ القيس الذى وضعه في (قادة الفكر) على رأس قائمة الشعراء: الذين تبخسهم أقدارهم ولا نعرف لهم حقهم. يقول طه حسين:

> إن الكثرة المطلقة مما نسميه شعراً جاهلياً ليس من الجاهلية في شيء، وإنما هى منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام، فهى إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين ولا أكاد أشك في أن ما بقى من الشعر الجاهلى الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً ولا يدل على شيء، ولا ينبغى الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلى.

ويضيف مقرراً النتيجة الآتية التى تعارض ما سبق أن أكده:

> إن ما تقرؤه على أنه شعر امرئ القيس أو طرفة أو ابن كلثوم أو عنترة ليس من هؤلاء في شيء، وإنما هو انتحال الرواة أو اختلاق الأعراب أو صنعة النحاة أو تكلف القصاص أو اختراع المفسرين والمحدِّثين والمتكلمين.

وينتهى إلى القول بيقين أن البحث الفنى واللغوى يفضى بنا:

> إلى أن الشعر الذى ينسب إلى امرئ القيس أو الأعشى أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين، لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون لهؤلاء الشعراء، ولا أن يكون قد قيل وأذيع قبل أن يظهر القرآن[١٦].

من الواضح أن سياقات القراءة تتضارب عند طه حسين فتؤدى إلى تعارض في النتائج، فافتراض التناظر بين المرحلتين البدويتين عند اليونان والعرب، قاده إلى سلسلة من النتائج وهى: وجود شعراء يونان وعرب يمثلون هاتين المرحلتين، وشعرهم هو بذور التطورات الأدبية والفكرية اللاحقة عند كل من الأمتين، وبما أن تاريخ الفلسفة الغربية استدرج أن بعض التأملات الفلسفية اليونانية وجدت في ملاحم هوميروس ـ وفيما بعد في أشعار هزيود ـ فإن مقياس التناظر لابد أن يطّرد، فيكون شعر امرئ القيس والنابغة والأعشى وزهير ممثلاً لروح المرحلة البدوية في العصر الجاهلى عند العرب، وعليه ابتنى الأدب والفكر فيما بعد في القرون اللاحقة. وهذا يبرهن على وجود ذلك الشعر القديم. ولكن هذه التوصلات تصطدم بسياق قراءة ثانية، تنطلق هذه المرة من منظور الشك.

فبما أن الأدب مرآة لعصره، حسب المناهج التاريخية والاجتماعية التى أخذ بها طه حسين في بحثه ـ وهو موضوع سنعود إليه فيما بعد ـ وأن قراءته الشعر الجاهلى لم تثبت حضوراً لروح العصر في ذلك الشعر، فإنه بدل التشكيك بالقراءة ذاتها وإمكاناتها ووسائلها ومنطلقاتها وموجهاتها، ذهب إلى الشك في الشعر نفسه، وبعض الشعراء أيضاً. وهنا، يعود إلى «المقايسة» لدعم حجته، فالشك في الشعر الجاهلى مشروع لأن الشك طال من قبل أدب اليونان والرومان، فليست:

> الأمة العربية أول أمة انتحل فيها الشعر انتحالاً وحمل على قدمائها كذباً وزوراً، وإنما انتحل الشعر في الأمة اليونانية والرومانية من قبل، وحمل على القدماء من شعرائها، وانخدع به الناس وآمنوا له، ونشأت عن هذا الانخداع والإيمان سنّة أدبية

توارثها الناس مطمئنين إليها، حتى كان العصر الحديث، وحتى استطاع النقاد من أصحاب التاريخ والأدب والفلسفة أن يردوا الأشياء إلى أصولها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً [١٧].

قضية الشك فى الشعر الجاهلى التى وقفنا على جانب من الأسباب التى دفعت بها، متصلة أشد الاتصال بمبدأ «المقايسة». ومع أن هذا المبدأ يظهر فى خلفية القضية، إلا أنه يمارس فاعلية فى ترتيبها. وهنا مرة أخرى، نجد أنفسنا أمام شبكة متداخلة من التعارضات. فمن المعلوم أن طه حسين نقض صحة الشعر الجاهلى استناداً إلى تبنيه رؤية منهجية تقول بأن روح العصر وطبيعته تنعكس فى الأدب الذى يظهر فيه، ولما وجد غيابا لروح العصر الجاهلى فى الشعر المنسوب إليه، حكم بأنه موضوع ومنحول. ولكن الأمر، لم يقف عند هذا الحد، وهنا تبدأ القضية المتصلة بموضوعنا. فبما أن الشعر الجاهلى موضوع لا يعتد به بوصفه وثيقة معبرة عن جملة الأنساق الثقافية والاجتماعية والدينية لذلك العصر، فلابد من البحث عن تلك الأنساق فى نص آخر، وهو القرآن الذى هو «أصدق مرآة للعصر الجاهلى، ونص القرآن ثابت لا سبيل إلى الشك فيه» [١٨]. وهو عند طه حسين نص تاريخى «فالنصوص التاريخية الصحيحة تبتدئ بالقرآن»، «وهو وحده النص العربى القديم الذى يستطيع المؤرخ أن يطمئن إلى صحته ويعتبره مشخصاً للعصر الذى تلى فيه» [١٩]، ويعرض أمثلة على أمانة القرآن فى التعبير عن حياة العرب، وتوثيق الجوانب الدينية والعقلية والسياسية والاقتصادية، وبعد أن ينتهى من إثبات الموثوقية التاريخية للقرآن بوصفه مرجعية شاملة للعصر الجاهلى، يهدم هذا الحكم فجأة فى قضية شهيرة وجدت فى القرآن مكانة مهمة، وهى قضية الوجود التاريخى لإبراهيم وإسماعيل، يقول:

> للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل وللقرآن أن يحدثنا عنهما، ولكن ورود هذين الاسمين فى التوراة والقرآن لا يكفى لإثباتهما التاريخى، فضلاً عن إثبات هذه القصة التى تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة، ونشأة العرب المستعربة.

ويضيف:

> نحن مضطرون إلى أن نرى فى هذه القصة نوعاً من الحيلة فى إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى [٢٠].

وبغض النظر عن مضمون هذا القول الذى ليس من شأننا مناقشته هنا، فإن الإقرار والتأكيد على تاريخية القرآن، والتشكيك فى صحة أحد أخباره الأساسية، يظهر التناقض فى المنهجية التى تريد إثبات شئ ما، لكنها تتورط فى سلسلة من التناقضات، ويبدو لنا أن أمر الشك فى إبراهيم وإسماعيل وتأسيس الكعبة، كما ورد عند طه حسين مرجعه إلى فاعلية مبدأ «المقايسة» فى فكره الذى أوردنا تجليات متعددة له. فما أن ينتهى من تثبيت ذلك الحكم، إلا وتظهر المقايسة بين القرشيين والرومانيين، فإذا كان الرومان قد اصطنعوا أسطورة مؤداها أن «باينياس بن بريام» صاحب طروادة، هو الذى بنى «روما» فما المانع من أن يصطنع القرشيون أسطورة مماثلة، تقول بهجرة إبراهيم، وبقيام ابنه إسماعيل ببناء «الكعبة» فى قلب مكة. ولنورد نص ما يقول:

> ليس ما يمنع قريشاً من أن تقبل هذه الأسطورة التى تفيد أن الكعبة من تأسيس إسماعيل وإبراهيم، كما قبلت روما من قبل ذلك ولأسباب مشابهة أسطورة أخرى صنعها لها اليونان تثبت أن روما متصلة باينياس بن بريام صاحب طروادة.

ويخلص إلى أن «أمر هذه القصة إذن واضح، فهى حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام، واستغلها الإسلام لسبب دينى، وقبلتها مكة لسبب دينى وسياسى» [٢١].

يكشف مبدأ «المقايسة» فى خطاب طه حسين عن آلية تشتغل ضمن نظام شبه ثابت. فما إن تطرح قضية ما فى الأدب والفكر، إلا ويصار البحث عن نظير لها فى الفكر الغربى، سواء كان حديثاً أو قديماً. وتجرى مضاهاة ومقارنة بين الموضوعين، ويصار إلى تثبت القضية أو نفيها فى ضوء ثبات أو نفى القضية الأخرى. فكل شئ يقرر صوابه بمقدار

مناظرته لما هو يونانى أو رومانى أو أوروبى سواء كان ذلك فى قضية البحث الأدبى والفكرى والتاريخى أو فى قضية التعليم والتربية ـ و(مستقبل الثقافة فى مصر) يحتشد بأدلة حول هذا الموضوع ـ أو فى القضايا الاجتماعية والسياسية. ولا تقف قراءة طه حسين لموضوعاته عند حدود البحث عن المماثلة بين الموضوعات الشرقية والغربية ـ وهو أمر ألمحنا إليه من قبل ـ إنما تتجاوز ذلك إلى «الامتثالية». وثمة فرق لا يخفى بين «المماثلة» و«الامتثال». فى الحالة الأولى يمكن أن يعنى البحث فى أمر المقارنة بين الظواهر الفكرية والتاريخية، ويدرسها ويحللها، ويقدم تفسيراته بشأنها، وهو أمر شائع يندرج فى حقل الدراسات المقارنة بشتى أنواعها، أما الحالة الثانية فتنطلق من مبدأ «المقايسة» الذى تجعل فيه ظاهرة ما لها شرطها وخصوصيتها، تمتثل لأخرى مختلفة من ناحية الخصوصية والشرط. ليس هذا فحسب، إنما إسقاط تفسير وتعليل يتصلان بتلك الظاهرة على الظاهرة المدروسة، الأمر الذى يفرض نوعاً من امتثال الظواهر وأسبابها لظواهر أخرى لها أسبابها المختلفة. ومن الواضح أن طه حسين يقدم أكثر من برهان على هذه القضية، جاعلاً «النموذج الغربى» هو المعيار الثابت فى القياس. وينبغى، تبعاً لذلك «للنموذج الشرقى» أن يمتثل له، لكى تثبت شرعيته، وتقر نتائجه.

تعزى فاعلية مبدأ «المقايسة» فى فكر طه حسين إلى حضور الموجّه الغربى فى ثقافته، وربما يصح القول استبداد ذلك الموجه، ولم يخف طه حسين ذلك الموجه، إنما كان يعتد به، ويكبره، ويتبناه، ويدعو إليه، ولا ضير فى كل ذلك من ناحية المبدأ العام، فتداخل الثقافات وحواراتها وتفاعلاتها أمر مهم وأساسى فى تشكيل الوعى النقدى، لكن الأمر الذى يختلف حوله الكثيرون، هو تحويل ذلك الموجه إلى «إيديولوجيا» تمارس دورها فى ترتيب شؤون الفكر وتوصلاته من جهة، والدعوة إليه على أنه يمثل الحقيقة المطلقة والنهائية من جهة أخرى. وغالباً ما يحصل كل ذلك حينما يتم تجريد ذلك الموجه من أبعاده التاريخية، والإعلاء منه بوصفه نموذجاً صافياً وصحيحاً يمكن الإفادة منه فى كل زمان ومكان. وواقع الحال، فإن طه حسين قد نظر إلى الغرب نظرة تجريدية، باعتباره مكوناً ثقافياً متجانساً ومتسقاً ومطرداً منذ طاليس فى القرن السادس قبل الميلاد إلى القرن العشرين، ولم يتمكن من إدراك تناقضاته وإكراهاته، وبخاصة الغرب الحديث الذى اشتبك اشتباكاً مزدوجاً: مرة مع نفسه حين ظهور النزعات النقدية التى تعارض القول بوجود غرب صاف متعال على الشرط التاريخى له، ومرة مع غيره، وذلك حينما تورط لأسباب ثقافية واقتصادية ودينية إلى السيطرة على العالم، وتهديم البنى الاجتماعية والثقافية فى أكثر من مكان. إن كل هذا لم يلحظه طه حسين، فقدّم بذلك قراءة اختزالية للغرب على أنه حامل مشعل التحديث والتجديد والعقلانية والتنوير، وفى هذا تتدخل ثنائية الإقصاء والاستبعاد من جانب، والاستحواذ من جانب آخر، فيصار إلى طمس كل الملابسات والإكراهات واستبعادها وإحضار الجوانب المضيئة. وكل ذلك يحصل حينما يغيب المنظور النقدى ويمتثل القارئ للمضمون الإيديولوجى للمقروء. وفى حالة طه حسين، فإنه، كما يتوصل إلى ذلك عزيز العظمة، لم يأخذ فى الاعتبار الفوارق الفعلية فى التاريخ بين الغرب والشرق ـ وبخاصة مصر التى ربطها بنسب ثقافى يعود إلى اليونان ـ فقد جعل الشرقى استواء الشرق غرباً، واعتبر الشرق فواتاً خالصاً، والغرب مستقبلاً خالصاً، وذلك لأنه أقام رؤيته على أساس تجاوز تاريخ الغرب وتاريخيته، دون النظر إلى تمايزاته الفعلية، فنظر إلى الغرب على أنه حقيقة كونية[٢٢].

يحتفى طه حسين بالموجه الغربى، وفى مقدمته لكتاب «نالينو» عن (تاريخ الآداب العربية) الذى نشر فى عام ١٩٥٤، يحرص أن يقدم نوعاً من التاريخ لمرحلة تكوّنه الفكرى المبكر فى نهاية العقد الأول من القرن العشرين. وبذلك يسترجع أحداثاً مضى عليها قرابة نصف قرن. وفى هذه المقدمة الاحتفائية تظهر الملامسات الأولى مع الفكر الغربى، وهى ملامسات يمكن وصفها بـ «الصدمة الأولى» التى أحدثتها دروس «نالينو» فى نفسه. ومن الغريب أن فكرة المقارنة القائمة على التفاضل تظهر باعتبارها المعيار الفاعل هنا بين ضربين من الممارسة الفكرية: الثقافة الغربية والثقافة الشرقية.

يقارن طه حسين بين دروس المستشرق «نالينو» ودروس «المرصفى»، فدروس المرصفى كانت ترده إلى «حياة الطلاب

القدماء الذين كانوا يختلفون إلى العلماء فى مساجد البصرة والكوفة وبغداد»، أما دروس «نالينو» فكانت تدفع به إلى «حياة الطلاب الذين يختلفون إلى الجامعات فى روما وباريس وغيرهما من المدن الجامعية الكبرى»(٢٣). وبذلك كان محكوماً بثنائية الارتداد إلى الماضى مع المرصفى، والاندفاع إلى المستقبل مع نالينو، ويعمق هذه الفكرة بقوله: «كنت أعيش مع الماضى البعيد وجه النهار، وأعيش مع الحاضر الأوروبى الحديث آخر النهار». ولا ندرى الآن على وجه الدقة، إن كانت الصدفة هى التى جعلت دروس المرصفى فى وجه النهار، ودروس نالينو فى آخره، لكن من الواضح أن طه حسين رتب على ذلك معنى ثقافياً، فدروس آخر النهار هى الحاضر والخلاصة لكل شئ، إذ فيها تتمثل كل كشوفات الفكر والمعرفة، ومهما يكن من أمر، فإن الالتباس يقع فى تصوره للممارسة المنهجية. فمن المعلوم أنه سواء تلقى دروسه على يد المرصفى أو نالينو، فإنه إنما يذهب إلى «الماضى» بـ «طريقتين» مختلفتين، فهل ثمة منهج يجرّ إلى الماضى، وآخر يدفع إلى المستقبل؟ أم أن صلاحية المناهج تتقرر فى ضوء إجراءاتها وآلياتها فى الاقتراب الصحيح والمناسب والفعّال إلى موضوعاتها وصفاً وبحثاً وتحليلاً؟ إن هذا الوعى الأولى بأمر «المنهج» سيظل لصيقاً بفكر طه حسين، إنه لا يرى فى المناهج الغربية إلا حاضراً، وبذا فهو يدمج بينها وحاضر الغرب، وهو أمر يفرغ المنهج من محتواه المعرفى، ويشحنه بـ «الإيديولوجيا».

إذا كان المرصفى، كما يقول طه حسين، «علمنى كيف أقرأ النص العربى القديم، وكيف أتمثله فى نفسى، وكيف أحاول محاكاته»، فإن نالينو «علمنى كيف أستنبط الحقائق من ذلك النص، وكيف ألائم بينها، وكيف أصوغها آخر الأمر علماً يقرؤه الناس، فيفهمونه ويجدون فيه شيئاً ذا بال»(٢٤). وأخيراً ترد أول إشارة إلى أنه على يد نالينو، قد تعلم «أن الأدب مرآة لحياة العصر الذى ينتج فيه»، وفى ضوء تصوره بأن الأدب مرآة للواقع الذى ينتج فيه، سيقوم بإنجاز كل دراساته اللاحقة، وكثير من أحكامه سيكون سببها البحث عن «المطابقة» بين «الواقع التاريخى» و«الواقع النصى»، وهو بحث سيؤدى إلى نتائج غاية فى الالتباس. هذا التصور كان قد أخذه عن نالينو، وتشبع به فيما بعد.

تبدو المقارنة بين المرصفى ونالينو غير منصفة، لأنها تصادر على المطلوب، فبدل أن يصف طه حسين تأثير هذا، وتأثير ذاك، فإنه يدخلهما فى سياق مفاضلة تحمل أحكاماً مسبقة. فالمرصفى فى سياق المقارنة يقتصر دوره على تعليم طه حسين قراءة النص بالمعنى المباشر للقراءة، أى إجادة القراءة وتمثل الخصائص الأسلوبية والدلالية للنص الأدبى، أما نالينو فإن دوره يشمل تعليم طه حسين قراءة النص بالمعنى العميق؛ أى القراءة بوصفها استكناهاً واستنباطاً وحفراً غايته فك عناصر المقروء، واستخلاص النظم الفكرية فيه بهدف تحويلها إلى علم ينتفع به الآخرون. وهو أمر يتصل بما كنا قد أشرنا إليه من أن الأول «يرده إلى الماضى» والثانى «يدفع به إلى المستقبل». وهذا التصور المبكر سيجعله يحسم الأمر، فمن نهاية العقد الأول من القرن العشرين سيصبح المستشرقون بالنسبة إليه «الحجة القاطعة، ومثله الأعلى»(٢٥). وهو يصف ذلك المؤثر الاستشراقى فى (الأيام) بقوله: إن المستشرقين «ملكوا عليه أمره، واستأثروا بهواه» وبذا فقد:

> خرج من حياته الأولى خروجاً يوشك أن يكون تاماً لولا أنه يعيش بين زملائه من الأزهريين والدرعميين وطلاب مدرسة القضاء وجه النهار وشطراً من الليل، لكن عقله قد نأى عن بيئته هذه نأياً تاماً، واتصل بأساتذته أولئك اتصالاً متيناً(٢٦).

ولا يمكن فهم هذه التأكيدات إلا على أنها نوع من الدهشة والانبهار بما كان يقوله المستشرقون ويقررونه، وهنا تقود الأسباب إلى نتائج محددة، فهم، بوصفهم طرفاً فاعلاً «ملكوا عليه أمره» و«استأثروا بهواه» وهو؛ بوصفه طرفاً منفعلاً «خرج من حياته الأولى» و«نأى عن بيئته» واتصل بالمؤثر «اتصالا تاماً». إن الذى انقطع من مؤثر ما، واتصل بمؤثر آخر هو «عقل» طه حسين. ويمكن اعتبار هذه اللحظة بمثابة الفاصلة الرمزية بين طريقتين من التفكير، وبها قطع طه حسين مرحلة التفكير فى الثقافة العربية ليفكر هذه المرة بالثقافة الغربية، أى إنه جعل الثقافة موجهاً له فى بحثه وتفكيره.

وجدير بالذكر أنه أحيط منذ عام ١٩٥٨ بمناخ استشراقي شبه مغلق، فكثير من المعارف كانت تقدم إليه عبر منظور استشراقي، فعلى «جويدي» درس الأدب الجغرافي والتاريخي، وعلى «نالينو» درس الأدب العربي، وعلى «سنتيلانا» درس تاريخ الفلسفة الإسلامية، وعلى «ماسينون» درس تاريخ الشرق القديم، وعلى «ليتمان» درس اللغات السامية، وكل هذه المؤثرات اختمرت ووجدت تجلياتها في كتابه عن أبي العلاء المعري، وفي فرنسا واصل دراسته على سينوبوس في التاريخ ودوركهايم في الاجتماع (= وهو الذي أشرف على أطروحته عن فلسفة ابن خلدون الاجتماعية) وكازنوفا في تفسير القرآن، ولانسون في الأدب الفرنسي، وليفي برول في فلسفة ديكارت، وما لبث تأثير الثقافة الفرنسية أن ظهر واضحاً في تفكيره فـ «إنحاز نهائياً إلى ثقافة الغرب». ومن ذلك أن امتدت إليه حركة تأثير قوية من «المفكرين الفرنسيين مثل هيبولت تين الذي بدأ فيه تأثيره من حيث تركزه على الصلة التي تنشأ بين العمل الأدبي والبيئة، وسانت بيف من حيث التعرف على سيكولوجية المبدع»[٢٧]. وفي هذه المرحلة أمكن له التعرف إلى أفكار ديكارت من خلال دروس بريل، وفي (الأيام) يشيد بهذه المؤثرات، وبخاصة دوركهايم وديكارت.

في «الكتاب الأول» الذي يشكل مدخلاً موسعاً لكتاب طه حسين (في الشعر الجاهلي) تثار ثلاث من القضايا الأساسية التي ستكون فيما بعد مثار خلاف ومجال وجدل؛ إذ يطرح طه حسين ـ ويعيد تأكيد بعض الأمور في الوقت نفسه ـ القضايا التي استقرت لديه بوصفه باحثاً وناقداً. فهو، أولاً يقدم نفسه باعتباره مجدداً في ميدان البحث الأدبي ـ التاريخي. وهو ثانياً يعلن تبنيه منهج الشك الديكارتي، وهو أخيراً يعيد تأكيد أن الأدب مرآة تعكس صورة العصر. وهذه القضايا الثلاث المتداخلة تتصل فيما بينها اتصالا وثيقاً بحيث لا يمكن فصلها إلا إجرائياً؛ إذ فيها تتركز التجربة الفكرية لطه حسين، وفيها يتجلى أثر الموجه الغربي في فكره، وهو لا يدخر وسعاً في الاستعانة بنوع من التهكم السقراطي تجاه الآخرين الذين مازالوا يعتصمون بالمناهج القديمة، وعلى غرار سقراط في المحاورات الأفلاطونية، يستثمر بلاغته الشفاهية في اجتذاب القارئ إليه، بحيث يشعره أنه مشارك في إنتاج الأفكار، واكتشاف الحقائق، إلا أنه يتدخل خفية لتصحيح تصوراته، بحيث يتوهم القارئ أنه هو الذي وصل إلى معرفة الحقيقة، وأن دور طه حسين اقتصر على تنظيم البراهين، ويعرف هذا الأسلوب السقراطي بـ «منهج التوليد».

في الجملة الافتتاحية من كتاب (في الشعر الجاهلي) يصرح بجدة بحثه، وعدم إلف الناس لأمثاله: «هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي جديد، لم يألفه الناس عندنا من قبل»[٢٨]. وهو يتوقع، شأنه في ذلك شأن أي مجدد، أن يقابل بحثه بالسخط والإنكار وسوء الفهم، ولا ترد أية إشارة إلى أن هناك من سيستقبله بترحاب:

> أكاد أثق بأن فريقاً منهم سيلقونه ساخطين عليه، وبأن فريقاً آخر سيزورون عنه أزوراراً. ولكنني على سخط أولئك وازورار هؤلاء أريد أن أذيع هذا البحث.

ومن الواضح أن طه حسين، هنا، يتعامل مع «الآخرين» على أنهم كتلة سديمية غامضة. وجاهلة، ورافضة للجديد، وأنه هو يقف في الطرف الآخر يملك «الحقيقة» متأهباً للإعلان عنها. وبعد أن كان قد اختزل الآخرين إلى مجموعة عازفة عن الحقيقة، تتدخل بلاغته لانتزاع مجموعة خاصة منهم، يمكن تخليصهم بسهولة من وصمة الجهل التي أضفيت على الجميع، وإلى هذه القلة «القليلة من المستنيرين الذين هم في حقيقة الأمر عدة المستقبل، وقوام النهضة الحديثة، وذخر الأدب الجديد» يوجه خطابه. وفيما يجعل حكم طه حسين الإطلاقي القارئ حانقاً بسبب حكمه بجهل الجميع، يخفف الحنق الآن بسبب تقييد ذلك الحكم، فالقارئ يجد نفسه متماهياً مع هذه القلة المستنيرة المنتخبة. واعتباراً من هذه اللحظة، يبدأ المفعول السقراطي يسري داخل القارئ، إذ يظن أنه هو المعنيّ بخطاب طه حسين، وأنه في الوقت ذاته المشارك في إنتاجه، معنيّ به بوصفه متلقياً له، ومشاركاً فيه بوصفه منتجاً لأفكاره، سينزلق بتأثير من صيغة المخاطبة التي يستخدمها طه حسين إلى عالم الخطاب الذي ينتجه طه حسين بنفسه، ويندمج في أفق أفكاره، في نوع من المماهاة بينه وبين الضمير الذي يوجه إليه طه حسين خطابه.

ومعروف أن هذا الأسلوب، الذى يختار فيه الكاتب مخاطباً مجهولاً يتوجه إليه بالحديث، أسلوب أشاعة الجاحظ فى النثر العربى القديم، ووجد تجلياته فى معظم المظان النثرية الموروثة، وهو أسلوب تعبيرى مؤثر، لأن القارئ يتوهم أنه هو المقصود بالخطاب، فينساق إلى مشاركة المؤلف فى أفكاره. ولا تغيب عن بال طه حسين فاعلية هذا الأسلوب الذى يكثر من استخدامه فى كثير من كتبه، بحيث يجد القارئ لخطاب طه حسين نفسه تحت إحساس بـ«مديونية معنى» لطه حسين، لأنه يجد نفسه طرفاً فى خطابه، إلى درجة يظهر فيها كأنه هو الذى يمنح ذلك الخطاب قيمة ومعنى. ويمكن اعتبار أسلوب طه حسين هذا من بقايا أساليب التأليف الشفاهية، وهو - على أية حال - يمثل نهاية حقبة فى التعبير الشفاهى الذى يقوم على تقييد الكلام المولد ذهنياً، والذى تضفى عليه صيغة الخطاب - والحوار أحياناً - دفقاً واتساقاً مصحوبين بالتكرار والأطناب والسخاء اللفظى.

يمضى طه حسين فى تأسيس مراكز فاعلة لجدة أفكاره، فما إن ينتهى من إدخال المتلقى فى سياق، يكون التواطؤ فيه حول أهمية التجديد قد أصبح ضرورياً، إلا ويعلن:

> لقد اقتنعت بنتائج هذا البحث اقتناعاً ما أعرف أنى شعرت بمثله فى تلك المواقف المختلفة التى وقفتها من تاريخ الأدب العربى. وهذا الاقتناع القوى هو الذى يحملنى على تقييد هذا البحث ونشره فى هذه الفصول، غير حافل بسخط الساخط، ولا مكترث بازورار المزور

ثم يطرح مسألة القديم والجديد، وما دار حولها من جدل فى تاريخ الأدب العربى، وتكمن الجدة فى إعادة طرح هذه المسألة القديمة فى الفصل الحاسم الذى يضعه طه حسين بين مفهومين للجدة. أولهما: هو المفهوم القديم الذى مثله صراع القدماء - أنصار القديم وأنصار الجديد - حول المظاهر التعبيرية للخطاب الأدبى - والشعرى خاصة - إذ انحصر ذلك الصراع حول أساليب القول وألفاظه ومعانيه، وعلى هذا فهم يدورون فى فلك فهم واحد، وخلافاتهم الجزئية حول الأدب، لا تمكن من اعتبارهم فئتين لهما استقلال فى الرؤية والمنظور النقدى، وثانيهما: هو المفهوم الجديد فى تصور طه حسين، وهو يتجاوز تلك المشكلة البسيطة المسطحة إلى مسألة «البحث العلمى عن الأدب وتاريخ فنونه». وبعبارة أخرى، «كيف يمكن إجراء «بحث علمى» خاص بتاريخ الأدب، وما المستلزمات التى يحتاجها بحث يريد تقصى «حقائق» ذلك الأدب؟ ما العلاقة التى تربط ذلك الأدب بعصره؟ ثم ما وجهة نظر الباحث فيما يبحث؟ ومن الواضح أنه يعيد ترتيب علاقة الممارسة النقدية بالأدب فى ضوء روابط جديدة، لم تكن مثارة من قبل، إنه يختزل خصوم الأمس - قدماء ومحدثين - إلى فئة واحدة، ويتجاوز بذلك المعيار الذى اعتبروه فيصلاً فى الصراع بينهم إلى صيغ التعبير الأدبى، ثم يصنف العلاقة مجدداً بما يجعل كل ما أنتج حول الأدب العربى قديماً - القديم الذى تصلب، وتراكم، وتحول بفعل الزمن، والزائفة، والتكرار، وكل آليات إنتاج الأدب وتلقيه - إلى جملة مقولات تتردد فى كتب البلاغة والنقد، ومن الواضح أن طه حسين يريد تفكيك هذه الكتلة المتصلبة من التصورات والقناعات والمقولات، وذلك لا يتم من وجهة نظره، إلا من خلال فعلين متزامنين، أولهما: الشك والارتياب بكل ما قيل وثبت حول الأدب القديم، وبخاصة الجاهلى باعتباره فى تصور القدماء الأصل الذى تحدّر عنه الأدب العربى واللغة العربية، وثانيهما: تعليل ماهية الأدب بوصفه مرآة تنعكس فيها جملة الظروف الذاتية والموضوعية لمبدعه وعصره وبيئته وطباعه وكل المحضن الثقافى الذى يحتضن ظهوره.

ويربط طه حسين هذه الموضوعات الثلاثة بعضها ببعض فهو يقيم الجدّة - وهى الموضوع الأول - على الشك ومرآوية الأدب، وهما الموضوعان الثانى والثالث على التوالى، وهو يطرح قضية الشك، ويسوغها استناداً إلى أن الأدب مرآة للواقع الذى يظهر فيه، وهو يشك إذا قادته قراءته للأدب إلى عدم العثور على روح العصر الذى أنتج فيه، وعلى هذا فالتصور الجديد لديه قائم على الشك، والشك قائم على مفهوم معين للأدب. والتواصل الداخلى بين هذه العناصر الثلاثة موجود بفعل أنها مترابطة بعضها ببعض، ولكن معاينة أمر تلك العناصر، يكشف أن العنصر الفاعل والموجه هو «مفهوم الأدب» باعتباره مرآة. فهو الذى يحدد فاعلية

مفهومى «الجدة» و«الشك». لأن «الجدة» ما هى إلا مشروع يقدم عليه الباحث، ويدعى أنه لم يسبق إليه، وأن «الشك» ما هو إلا «وسيلة» تساعده فى الحفر داخل تلافيف تلك الكتلة المتصلبة من المرويات والمدونات المحاطة بأطر دينية وسياسية وتاريخية. أما «مفهوم الأدب بوصفه مرآة»، فهو «تصور فكرى» يعلل ظهور الأدب، ويفسره، ويحدد قيمته الاجتماعية، والأهم من كل ذلك يظهر وظيفته بوصفه نشاطا إنسانياً خلاقاً له مهمة جسيمة بين الشعوب. وعليه فلا يستقيم أمر البحث عن هذه القضية عند طه حسين، إلا استناداً إلى تحديد فاعلية «مفهوم الأدب» لديه، الذى بسببه ـ فيما نرى ـ التجأ إلى منهجية الشك، وتضافر هذان الأمران جملاء يعلن أن بحثه جديد، وأنه هو نفسه يدشن لهذا الأمر بالجملة الأولى من كتابه «هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربى جديد».

إن الترتيب الذى أورده طه حسين لهذه الموضوعات الثلاثة: التجديد، الشك، مفهوم الأدب بوصفه مرآة، ترتيب إجرائى، لا يكتسب من وجهة نظرنا أهمية منهجية. وبما أننا أبرزنا ترابط تلك الموضوعات، وخلصنا إلى أهمية الموضوع الأخير باعتباره هو الذى استدعى الشك، وأن الشك هو الذى دفع أمر القول بالتجديد إلى الأمام، فإن تقصى تلك الموضوعات ،حسب فاعلية دورها عند طه حسين، يوجب إعطاء أهمية استثنائية لمفهوم الأدب لديه، ثم الاهتمام بعد ذلك بموضوع الشك فإذا تبين أن طه حسين فيهما مبتكر ومجدد أمكن بسهولة الإقرار بذلك. يلزم الأمر إذن نوع من الاستقصاء عن كل ذلك فى خطاب طه حسين، وبخاصة حول «مفهوم الأدب». ما مصادره وما موارده؟ وكيف تبلور هذا المفهوم. وما النتائج التى أفضى إليها؟ وكيف اقترن بأمر «الشك»؟ أسئلة متداخلة، تؤدى الإجابة عنها إلى ربط مشروع طه حسين الفكرى بأصوله التى تحدر منها، وتبين المدارات التى يدور فيها، والمغذيات التى تجهزه بالمقدمات والنتائج، وهى قبل كل ذلك تهدف إلى استئناف البحث فى أحد أكثر الخطابات إشكالية فى ثقافتنا الحديثة.

لم يحفل طه حسين بالإعلان عن أصل الرؤية النقدية القائلة بأن الأدب مرآة للحياة، كما احتفى بالإعلان المثير عن تبنيه منهج الشك الديكارتى، مع أن تلك الرؤية النقدية كانت أهم العناصر الفاعلة فى فكر طه حسين النقدى، وأقدمها حضوراً فيه. وكان جابر عصفور قد برهن فى (المرايا المتجاورة) على أن طه حسين كان يعبر عن علاقة الأثر الأدبى بأصله بثلاث كلمات هى: التصوير، والتمثيل، والانعكاس. هذه الكلمات التى تدور حول مجال دلالى واحد أثيرة عنده وشائعة فى كتاباته، و هى أثيرة وشائعة لأنها دوال تفضى إلى مدلول أساسى، هو لب ما يمكن أن يكون فكراً نقدياً عند طه حسين؛ إذ تشير هذه الكلمات الثلاث ـ فى سياقاتها المختلفة عنده ـ إلى طرفين: أحدهما علة، والآخر معلول. الطرف الأول هو الأصل القبلى الذى ينعكس فى الطرف الثانى على نحو من الأنحاء، أما الطرف الثانى فلا يمكن أن يوجد إلا من حيث هو صورة للطرف الأول، وتمثيل له. ولا تتحقق هذه الأبعاد الدلالية فى تشبيه يتصل بالأدب مثلما تتحقق فى تشبيه الأدب بالمرآة، إن هذا التشبيه يردنا ـ على الفور ـ إلى مفهوم العمل الأدبى بوصفه صورة لأصل قبلى، ذلك لأن المرآة تمثل أشياء تقع خارجها. وكما تعكس المرآة الموضوعات المواجهة لصفحتها فتمثلها، وتعرض صورتها كذلك الأدب، فهو مرآة لشئ يقع خارج كيانه المطبوع أو المسموع[٢٩]. والواقع أن طه حسين قد أشار ـ كما ذكرنا ـ إلى أنه قد تعلم من نالينو «أن الأدب مرآة لحياة العصر الذى ينتج فيه». وذلك فى فترة مبكرة جداً من حياته العلمية، وقبل ظهور (فى الشعر الجاهلى)، والأفكار القائلة بهذا المفهوم كانت شائعة، وبخاصة آراء «تين» و«سانت بيف». ومن المعلوم أن قسطاكى الحمصى قد عرض لآراء هذين الناقدين الفرنسيين فى كتابه (منهل الوراد فى علم الانتقاد)، وذلك قبل أن يتتلمذ طه حسين على «نالينو». فقد وصف منهج «بيف» بأنه يبحث عن «الإنسان نفسه» وعن «سر أخلاقه بل عن مكنونات أفكاره»، وخلص إلى أنه بذلك «تحول فن النقد من فن مساعد للتاريخ إلى آلة حقيقية للتحليل والتفتيش واكتشاف أسرار النفوس»، فيما أكد أن منهج «تين» يقرر:

«أن للزمان والمكان علاقة شديدة بالإنشاء والنظم وسائر الفنون البديعة. وعلى النقد أن يدقق

البحث فى ذلك، لأننا إنما نكتب ما يمليه علينا العصر من حوادثه، وما تتلوه علينا العادات من تأثيرها، والأزياء من أفعالها فى الأخلاق، فلابد من تتبع تاريخ عصر الشئ المنقود، ومكانه، للوقوف على أخلاق أهله وأزيائهم، وآرائهم، وعلومهم، وعوائدهم، وعقائدهم(٣٠).

كان المنظور الاجتماعى للأدب قد عرف ازدهاراً فى الثقافة الفرنسية على أوجه التحديد منذ مطلع القرن التاسع عشر، فمدام دى ستال ناقشت أثر المرجعية الثقافية فى الأدب، وبلور هذا المنظور «تين» وجعل منه منهجاً نقدياً يستند إلى ركائز: العرق والبيئة والعصر. وقد وجد أن هذه العناصر تؤثر على نحو كبير فى الأدب، بل إنها، فضلاً عن ذلك، تتجلى فيه. وتحت عنصر «العرق» عالج «تين» أثر الميزات النفسية للأديب، فضلا عن الدوافع الغريزية، النزعات الدفينة التى تلعب دوراً هاماً فى صياغة الفعل الإنسانى وتطويره، وهذه المؤثرات تؤثر مباشرة فى مسألة التعبير الأدبى التى لا تنفصل بأى حال من الأحوال عن العناصر الذاتية من ناحية، ولا عن العناصر الموضوعية المتصلة بالركيزة الأخرى، وهى: البيئة التى تعتبر موئل الإنسان وعالمه الذى يتشكل فيه وبه. وعلى هذا، فالبيئة تجهز الناقد بالتفسير السببى المتكامل للأدب. ويقصد بها «تين» المناخ الجغرافى والاجتماعى على السواء، وبذلك فإنها لا تسهم فى تشكيل الذات المبدعة فى تطورها ونموها فحسب، وإنما تشارك أيضاً فى صياغة المادة أو العالم الذى يتخلق فى العمل الأدبى ومن خلاله. وهنا يدخل المؤثر الأخير، وهو العصر أو اللحظة التاريخية التى يعيشها الكاتب، فروح العصر، ونظمه الثقافية والاجتماعية تنعكس فى العمل الأدبى(٣١)، وتتفاعل هذه المؤثرات الثلاثة، لتجعل من الأدب مرآة تتمرأى فيها الحياة بمعناها الواسع كما عرفت فى مكان ما وزمان ما. ومع أن هذا المنظور قد توسع وتشعب وتبلور نظرياً من خلال الماركسية بما أصبح يصطلح عليه بـ «نظرية الانعكاس»، إلا أن طه حسين توقف عند حدود تطبيقاته الفرنسية. وقد حاول أن يمزج جملة هذه الأفكار بأفكار «بيف» ثم أفاد من «لانسون». ومن الواضح أن كثيراً من الأفكار المتصلة بهذا المنهج عبرت إليه مباشرة من خلال دروس «نالينو» الذى كان يأخذ به فى تحليله للأدب العربى القديم، ووجدت لها مكاناً واضحاً فى كتابه (تجديد ذكرى أبى العلاء) الذى ظهر فى عام ١٩١٥، الأمر الذى يؤكد أن اعتبار الأدب مرآة للحياة قد أخذ به طه حسين قبل أكثر من عشر سنوات من ظهور (فى الشعر الجاهلى).

يكشف كتاب طه حسين عن أبى العلاء المعرى، الذى كان فى الأصل أول أطروحة دكتوراة تناقش فى الجامعة المصرية، المنحى العام الذى سيأخذه فى معظم كتبه اللاحقة، فطه حسين ابتداء من هذا الكتاب سيأخذ بمنهج الحتم كما تجلى عند النقاد الفرنسيين، وفى طليعتهم «تين» وسيتكرر ذلك فى (حديث الأربعاء) و (فى الشعر الجاهلى) و(مع المتنبى) وهى الكتب الأربعة الأساسية له فى مجال البحث الأدبى، والتى يمكن اعتبارها الوثيقة الأكثر أهمية ـ إلى جانب (مستقبل الثقافة فى مصر) ـ فى كشف أثر الموجه الغربى فى فكره، وتتباين درجة اهتمامه فى كل مرة بين الاهتمام مرة بالبيئة أكثر من العرق، ومرة بالعصر أكثر من غيره. ولكن حضور مكونات ذلك المنهج لديه أمر لا يمكن إخفاؤه. إلى جانب ذلك، يظهر فى عمل طه حسين، ابتداء من (تجديد ذكرى أبى العلاء) المقترح الاستشراقى الذى نقصد به أنه يقترب إلى موضوعاته فى ضوء القراءة الاستشراقية لتلك الموضوعات: حصل ذلك، كما يؤكد هو فى كتابه عن أبى العلاء، وحصل ثانية، بتأثير من مرجليوث وغيره فى كتابه عن الشعر الجاهلى، وحصل ذلك مرة ثالثة بتأثير من بلاشير فى كتابه عن المتنبى.

فى مقدمة (تجديد ذكرى أبى العلاء) يفصح طه حسين عن «منهجه» ويقرر أن من ينتدب نفسه لدراسة الأدب العربى وتاريخه:

لابد له من درس الآداب الحديثة فى أوربا، ودرس مناهج البحث عند الإفرنج، بله ما كتب الأساتذة الأوربيون فى لغاتهم المختلفة عما للعرب من آداب وفلسفة ومن حضارة ودين(٣٢).

ويؤكد أنه كان غافلاً عن كثير مما ينبغي أن يتوفر عليه، إلى أن «سمعت دروس الأساتذة المستشرقين» فـ«غيرت رأيي في الأدب ومذهبي في النقد التغيير كله»، واختار موضوعه عن أبي العلاء لأسباب لا تبتعد كثيراً عن الصورة التي ركبها له المستشرقون. ومن أهم الأسباب التي دفعته إلى الاهتمام بشاعر المعرّة هو:

> أن الإفرنج قد عنوا بالرجل عناية تامة، فترجموا لزومياته شعراً إلى الألمانية، وترجموا رسالة الغفران وغيرها من رسائله إلى الإنجليزية، وتخيروا من اللزوميات والرسائل مختارات نقلوها إلى الفرنسية، وأكثروا من القول في فلسفته ونبوغه(٣٣).

وكانت النتيجة أن طه حسين قد أخذ في هذا الكتاب منهجاً ومقترحاً، واستعان بهما في تركيب كتابه الذي وصفه هو بنفسه، أنه كتاب فريد في بابه، لا مثيل له «وضعه صاحبه على قاعدة معروفة، وخطة مرسومة من القواعد والخطط التي يتخذها علماء أوروبا أساساً لما يكتبون في تاريخ الآداب»(٣٤). والواقع أن العمل في ضوء المقترح الاستشراقي يصار إلى الإلماح إليه حتى في اختياره دراسة ابن خلدون(٣٥)، وسيّطرد لديه فيما بعد.

تكشف أيضاً مقدمة كتاب (تجديد ذكرى أبي العلاء) أنه لا يمكن لدارس عربي البحث في آداب العرب، إلا من خلال وسيط غربي، وسيط يجهز الباحث العربي بالمنهج أولاً، وبمقترح الموضوع واختياره ثانياً، وبالقواعد والخطط الخاصة ببناء البحوث ثالثاً. وهو أمر كان طه حسين حريصاً على الأخذ به في كتابه الأول، والإشارة إليه كمأثرة. وفيما يخص المنهج، فقد كان محمود أمين العالم دقيقاً في الإشارة إلى أنه في كتابه الأول عن أبي العلاء كان «يقيد كل شيء بنظام مطلق من الجبرية والحتمية»(٣٦) بمعنى أنه ظهر «متبنياً منهج الحتم التاريخي والطبيعي عند تين»(٣٧)، ومحتوى الكتاب يبرهن على أمانة طه حسين في الاعتماد على مقولات ذلك المنهج، إلى درجة كان اهتمامه منصباً على البحث عن تلك المقولات في موضوعه، دون أن ينصرف اهتمام مماثل لطبيعة الموضوع، وخصوصياته وأبعاده، الأمر الذي دفع أحد المختصين بخطاب طه حسين النقدي إلى القول: إن طه حسين في هذا الكتاب قد كرّس جهده لخدمة الشكل والمنهج، ورتب كل ذلك خطاباً أنتج لغة ثنائية الأبعاد، هي: النفي والإثبات التي توحي بمدى إدراكه ما يدعو له من كتابة جديدة كرفض المنهج، القديم، رغم مغازلته، وتدعو إلى المنهج الجديد(٣٨). وقد كان أمر التطبيق الشكلي لمقولات المنهج التاريخي، وأمر خطة الكتاب، ونتائجه، مثار ملاحظة محمد مندور الذي ذهب إلى أن «كتاب طه حسين الشاب الذي كان لايزال في حماسته الأولى لمناهج البحث وأقسام الفلسفة» فجاء متن الكتاب عبارة عن «طائفة من التقاسيم المدرسية التي تقف عند الشكل دون أن تمس الصميم». ولهذا، فهو «أشبه ما يكون بقطعة من الأثاث، تامة التركيب، معدة الأدراج، أتى المؤلف فملأها»(٣٩).

في (حديث الأربعاء) يفصح طه حسين بصورة كاملة عن تمسكه بمنهج الحتم التاريخي وترد المقولات الخاصة به في تضاعيف الكتاب، فمقاصد الناقد في نقده للشعر، كما يقول مستخدماً صيغة المخاطب، هي أولاً «أن تصل إلى شخصية الشاعر فتفهمها وتحيط بدقائق نفسه ما استطعت». وثانياً:

> أن تتخذ هذه الشخصية، وما يؤلفها من عواطف وميول وأهواء، وسيلة إلى فهم العصر الذي عاش فيه هذا الشاعر، والبيئة التي خضع لها هذا الشاعر، والجنسية التي نجم منها هذا الشاعر. فأنت لا تقصد إلى فهم الشاعر لنفسه، وإنما إلى فهم الشاعر من حيث هو صورة من صور الجماعة التي يعيش فيها(٤٠).

بعد هذه التأكيدات التي يقدمها طه حسين، فيما يخص العلاقة بين الأدب والواقع، تتضح أهمية هذه الرؤية في (في الشعر الجاهلي)، الرؤية التي دفعت إلى الوجود بموضوع «الشك» الذي يعتبر بالأساس أحد المقترحات الاستشراقية القديمة. فغياب صورة العصر التي يرغب بها طه حسين، بسبب تعلقه المدرسي بمنهج الحتم التاريخي، والإضافات التي لحقت به على يد «لانسون» ودروس «نالينو»، جعله

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يشك بنسب الشعر الجاهلي. وهنا، وبتوجيه من التمسك «العقائدي» بالمنهج، تثار أمام طه حسين جملة عقبات، تعمل في نهاية المطاف على تهديم مشروعه النقدي بمعناه العام. والحقيقة أنه هو الذي يثير تلك العقبات، لأنه لم يكيف المنهج لغاياته من جهة، ولأنه مد الرؤية المنهجية خارج الحدود التي وضعت لها. ولم يكن يحسب أن كل ذلك سيجعل فروضه تتعارض وتتقاطع؛ ومن ثم تقوم هي نفسها بتهديد الغرض من الشك في الشعر الجاهلي. ومن ذلك أن طه حسين ساوى بين الشعر الجاهلي والقرآن من ناحية الماهية والوظيفة، فكلاهما خطاب تنعكس فيه صورة العصر الذي يظهر فيه، دون أن يضع تمييزاً بين الخصائص المميزة لكل من «النص الشعري» و«النص الديني». ثم قادته قراءته التي تترتب في ضوء منهج الحتم التاريخي، إلى التفريق بينهما، استناداً إلى أن صورة العصر الجاهلي غابت عن النص الشعري وحضرت في النص الديني. وهنا، بدل أن يمضي في استنطاق النصين استجابة للمقدمة التي صدر عنها، لجأ إلى الظروف التي أحاطت بنشأة وظهور كل من النصين المذكورين، فبما أن رواية القرآن صحيحة طبقاً لشروط الرواية والتدوين المبكر، فإن أمانته خارج مجال الشك، وبما أن رواية الشعر محاطة بالشكوك من كل جانب، فهو مشكوك فيه، وهنا يقحم طه حسين أداة البحث التاريخي الخارجي، في معالجة تصورات ومواقف وتمثيلات وجدت لها تجليات في الخطابين الشعري والديني، ولم يستعن بالقراءة الاستنطاقية التي يمكن لها أن تستخلص صورة العصر التي يبحث عنها. ولأنه عثر في القرآن على الصورة التي يريدها، تخلى ـ دون أن يعلن ـ عن فرضيته الأولى، والحق القرآن هذه المرة بالتاريخ، واعتبره نصاً تاريخياً «يستطيع المؤرخ أن يطمئن إلى صحته ويعتبره مشخصاً للعصر الذي تلي فيه»، وهذه الفرضية الجديدة تعمق الخطأ الأول، بدل أن تقدم البراهين على صواب الفكرة المطروحة، فهي من جهة تنقض الفرضية القائلة بالمساواة من ناحية الماهية والوظيفة بين النصين الشعري والديني، وهي من جهة ثانية، تقيم اتصالاً بين النص الديني والنص التاريخي، باعتبار صحة ودقة ما ينطويان عليه، وهي من جهة ثالثة تخضع النص الديني ـ الذي يفترض تعالياً وتجريداً ـ للمنظور التاريخي. ومع أن طه حسين يطعن المماثلة بين الديني والتاريخي حينما يعلن شكه بقضية إبراهيم وإسماعيل وبناء الكعبة، فإن المهم ليس هذا هنا، إنما المهم أنه يدمج دوائر تعبيرية مختلفة، هي: الأدبي والديني والتاريخي، ولا يأخذ في الاعتبار الخصائص النوعية والبنائية والأسلوبية لها. وهذا الدمج يعارض كلاً من الشروط الداخلية المكونة للأدب والدين والتاريخ ويتجاوز الاستقرار النسبي لخصائصها ووظائفها، وذلك يثير ناقد الأدب لأنه يجد مادة موضوعه، وهي النص الأدبي تدفع عسفاً خارج مضمارها التعبيري والوظيفي، ويغضب رجل الدين لأنه ينزل نصاً «موحى» منزلة النصوص التاريخية، ويدهش المؤرخ لأنه يجد أن مظاهر تعبيرية ـ تمثيلية شفافة، تقتحم ميدانه شبه الموضوعي. وعلى هذا فإن الرغبة في إثبات خطأ واحد، قادت إلى الوقوع في سلسلة من الأخطاء، وهذا الخطأ المراد إثباته، وهو عدم صحة الشعر الجاهلي بسبب عدم تجاوبه مع القراءة الباحثة عن صورة العصر في مرآة الأدب، هو الآخر مثار خلاف، لأنه يحكم على المادة الأدبية طبقاً لمعيار مستعار من خارجها، إنه معيار «حضور الواقع»، وبما أن هذا «الحضور» قد افترضه المنهج الذي أخذ به طه حسين، فإن البرهنة عليه أصبحت هاجساً يلاحقه، أفضى أحياناً إلى إلغاء بعض الشعراء من الوجود التاريخي، ولم يلتفت طه حسين إلى قراءات أخرى بديلة، تفتح له الآفاق أمام احتمالات جديدة، منها في الأقل اعتبار الأدب أحد المظاهر التمثيلية التي تنهض بمهمة تمثيل الأنساق الثقافية والاجتماعية خطابياً، بدل أن تعكسها بتفصيلاتها، وغابت عنه الفرضية القائلة باختلاف العالمين النصي والواقعي، طبقا لاختلاف مكوناتهما، وفي هذا كان يصدر عن وعي قديم جداً أشاعه القدماء من الأدباء والفلاسفة، ومؤداه تطابق ما في الأعيان مع ما في الأذهان. ونتيجة لمبدأ «المقايسة» فإن التطابق أيضاً قائم بين الواقع التاريخي والواقع النصي، وإذا حصل اختلاف ما فينبغي تخطئة ما في النص (= الواقع الذهني) لأن ما في الواقع (= الواقع العياني) لا يمكن له الخطأ باعتباره أصلاً ثابتاً تنعكس صورته في مرآة النص.

إن طه حسين يقوم فعلاً، بتوجيه من الفهم الأولي للمنهج الذي أخذ به، بإقصاء النص واستبعاده، لأنه فارق

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

مرجعيته التاريخية، تلك المفارقة الطبيعية التى تقوم بها نصوص الأدب؛ فهى تنشأ فى حاضنة ثقافية معينة، ولكنها - لأنها تشكيل لغوى رمزى دال له أنساقه البنائية والدلالية والأسلوبية الخاصة، لا يمكن اعتباره ملحقاً انعكاسياً - تقطع الصلة المباشرة بمرجعيتها، وتفارقها، بحيث تكونُ عالماً موازياً لها؛ فيتكون عالمان يتبادلان الاستشفافات ولكنهما لا يتماهيان مع بعضهما؛ ولذلك يتحرر النص من قيود المرجعية التى كان الفكر القديم يقول بحضورها معياراً لصحة الأدب وقيمته، وطه حسين احتذى حذو القدماء فى فهمهم للأدب. وبناء على ذلك الفهم - الذى زعم أنه جديد - ظهرت قضية الشك، ليس كسبب منهجى إجرائى يستعين به الباحث لكشف أبعاد موضوعه، إنما كنتيجة أظهرتها سياقات فهم معين لماهية الأدب، سياقات تختزل الأدب إلى آلة غايتها توثيق الواقع. وقد عبر طه حسين عن هذه العلاقة المقلوبة بوضوح قائلاً:

> إنى شككت فى قيمة الشعر الجاهلى، وألححت فى الشك، أو قل ألح علىّ الشك، فأخذت أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر، حتى انتهى بى هذا كله إلى شئ إلا يكن يقيناً فهو أقرب من اليقين. ذلك أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعراً جاهليا ليست من الجاهلية فى شئ، وإنما هى منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام، فهى إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين، وأكاد أشك فى أن ما بقى من الشعر الجاهلى الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً، ولا يدل على شئ ولا ينبغى الاعتماد عليه فى استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلى(٤١).

يظهر مصطلح «الشك» فى كتاب (فى الشعر الجاهلى) بوصفه الأداة السحرية التى ستظهر «الحقيقة»، ويتردد كثيراً هذا المصطلح، بحيث يصبح تكراره مثيراً للانتباه، وكأن حضوره فى سياق الكتاب نوع من التعويض عما يراد أن يشك فيه. فالهدف المعلن هو «أن نضع علم المتقدمين كله موضع البحث» ويستدرك قائلاً الأصح موضع «الشك»، ويقترن «الشك» بـ «أنصار الجديد»، فهؤلاء هم أصحاب «الشك الذى يبعث على القلق والاضطراب» وهم الذين «خلق لهم الله عقولاً تجد فى الشك لذة، وفى القلق والاضطراب رضاً» لأنهم «يشكون فيما كان الناس يرونه يقيناً»، وهم الذين «ينتهون إلى الشك فى أشياء لم يكن يباح فيها الشك...» إلخ. ويؤدى تكرار الإشارة إلى الشك إلى تأسيس سياق فكرى قوامه «الشك» الذى يهدف إلى استدراج «الحق»، وإبطال فاعلية سياق آخر قوامه «الإيمان بالقديم» الذى يريد الإبقاء على «الباطل».

وتشتبك السياقات المتضادة، بحيث يصار التركيز فيها على الإعلاء من شأن الشك فى كل شئ على حساب الإيمان بكل شئ. ولأنَّ فرضية طه حسين - التى تستمد شرعيتها من المنطق القديم القائم على أن التسليم بصحة مقدمة، يلزم التصديق بالنتائج المترتبة عليها - تقول إنَّ الشك هو الطريق الموصل إلى «اليقين»، فإن المتلقى يجد نفسه ينساق شيئاً فشيئاً إلى نوع من التواطؤ مع سياق الشك، فهو سياق جذّاب يطهره، دون أن يؤذيه، يطهره، كما يريد طه حسين، من كل مفاهيم الجمود الموروثة. وهنا يدخل المصدر الديكارتى الذى سينهض بالمهمة: «أريد أن أصطنع فى الأدب هذا المنهج الذى استحدثه (ديكارت) للبحث عن حقائق الأشياء فى أول هذا العصر». وبما أن هذا المنهج هو «أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثراً»؛ فإنه يلحّ فى الأخذ به: «لنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء». وذلك لأنه ليس خصباً فى العلم والفلسفة والأدب «إنما هو خصب فى الأخلاق والحياة الاجتماعية أيضاً» والأخذ به «ليس حتماً على الذين يدرسون العلم ويكتبون فيه وحدهم، بل هو حتم على الذين يقرأون أيضاً». ولايقتصر الأمر على نوع من الممارسة المنهجية التى يدعو إليها طه حسين إنما يتجاوز الأمر ذلك إلى دعوة «أيديولوجية» يكون مبدأ «المقايسة» حاضراً فيها:

> سواء رضينا أم كرهنا فلابد أن نتأثر بهذا المنهج فى بحثنا العلمى والأدبى كما تأثر به أهل الغرب، ولابد من أن نصطنعه فى نقد آدابنا وتاريخنا كما اصطنعه أهل الغرب فى نقد

آدابهم وتاريخهم. ذلك لأن عقليتنا نفسها قد أخذت منذ عشرات من السنين تتغيّر وتصبح غربية، أو قل أقرب إلى الغربية منها إلى الشرقية، وهي كلما مضى عليها الزمن جدّت في التغير وأسرعت في الاتصال بأهل الغرب(٤٢).

وحجته على ذلك هي:

انتشار العلم الغربي في مصر، وازدياد انتشاره من يوم إلى يوم، واتجاه الجهود الفردية والاجتماعية إلى نشر هذا العلم الغربي» فكل ذلك «سيقضي غداً أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غربياً، وبأن ندرس آداب العرب وتاريخهم متأثرين بمنهج (ديكارت) كما فعل أهل الغرب في درس آدابهم، وآداب اليونان والرومان(٤٣).

وينتهي في نوع من التأكيد الجازم معلناً أنّ «المستقبل لمنهج ديكارت لا لمناهج القدماء»(٤٤). وستعبر هذه الدعوة بوضوح عن نفسها في (مستقبل الثقافة في مصر) بحيث لايصار أبداً إلى التفريق بين الممارسة المنهجية لفيلسوف أو ناقد أو تيار فكري وبين «الغرب» المحمّل بإيديولوجيا لها مرجعياتها وشروطها التاريخية وتصوراتها الخاصة. واختزال «الغرب» إلى خيار ثقافي وعلمي أمر يتنافى مع واقع الغرب نفسه. وعلى هذا، فإن طه حسين يبدأ من «بذرة الشك»، ويمر بـ«ديكارت» بوصفه الممثل الأكبر لهذا الاتجاه، ليصل بعد ذلك إلى نوع من الدعوة الواضحة إلى «التغريب». ولكن، ينبغي الآن أن يتجه اهتمامنا إلى مدى فاعلية «منهج الشك الديكارتي» كما عرضه طه حسين. فما يلاحظ، قبل كل شيء، أنّه لايأخذ بالاعتبار قرابة ثلاثة قرون من تاريخ الغرب الفكري بعد ديكارت، قام بها هذا الفكر بتجاوز الديكارتية، بحيث انحسرت على أنها مرحلة أولى من مراحل تاريخ ذلك الفكر. وواقع الحال، فإن فلسفة ديكارت بدأت تتراجع منذ وقت مبكر في نهاية القرن السابع عشر، وقامت ثورة العلوم - التي دفعت بها الفلسفة التجريبية - في القرن الثامن عشر بإقصاء الأسئلة الأساسية للفلسفة الديكارتية، وخرجت العقلانيات الحديثة، مثل الكانتية والهيجلية لتختزل الديكارتية إلى موروث فاقد للديمومة وقوة الفعل. وكل هذا أغفله طه حسين، وأعلن عن «اكتشاف» الديكارتية بأسلوب احتفائي، لايخلو من الدهشة الأولى التي ترافق كل ملامسة ابتدائية لفكرة أو مفهوم. يضاف إلى ذلك أن ماظهر عند طه حسين من أفكار ديكارت، إنما هي أصداء غامضة(٤٥)، مجتزأة من سياق الديكارتية، لكن الأمر الأكثر أهمية، أنه، خرج بالمنهج الديكارتي من ميدان إلى ميدان آخر لايصلح له في صورته الأصلية. وعلى هذا يتعذّر الحديث عن تأثر حقيقي بديكارت إلا بكثير من التحديد والتقييد، ذلك أن شك ديكارت شك منهجي، فيما شك طه حسين تاريخي، لأنه لايستهدف البحث عن ماهيات ثابتة لا تاريخية، مثل الماهيات الرياضية أو الحقائق الميتافيزيقية، كما هو الحال عند ديكارت، بل يستهدف من وراء شكّه الكشف عن دور الزمان في بناء اللغة وهدمها، والكشف عن دور الزمان في صحة الرواية الأدبية وكذبها، والبرهنة على أنّ المصلحة والعصبية والصراع بين الأمم المختلفة داخل الدولة العربية في عصرها الأول، قد لعبت دوراً كبيراً في تشويه الرواية، وبما أنّ كل هذه الموضوعات هي عناصر تاريخية، فإن شكّه خصص لغاية تاريخية، فيما يندرج شك ديكارت في إطار الشك الأنطولوجي الذي يتخذ الرياضيات منهجاً والميتافيزيقيا موضوعاً(٤٦). واقتصرت الإشارات إلى ديكارت دون أن يصار إلى إدخال منهجه فعلاً في سياق البحث، ذلك أنّ المنهجيّة الديكارتية القائمة على أسس لاهوتية، غايتها إثبات موضوعات اللاهوت الأساسية: النفس والله والعالم، كانت تنطلق من مبدأ الشك الأنطولوجي بهدف إثباته، فعند ديكارت كل شئ يمكن الشك فيه، إلا الذات المفكرة التي تمارس الشك الآن، وعملية إثباتها تؤدي إلى إثبات الله والعالم، يقول ديكارت:

رأيت من يريد أن يشك في كل شئ لا يستطيع من ذلك أن يشك في وجوده حين يشك، وأن ما سبيله في الاستدلال على هذا النحو من عدم استطاعته أن يشك في ذاته، ولو كان يشك في كل ما سواه ليس هو ما نقول عنه أنه بدننا، بل ما نسميه روحنا أو فكرنا، بهذا الاعتبار أخذت كينونة هذا الفكر أو وجوده على أنه المبدأ الأول، ومن هذا المبدأ استنبطت بكل وضوح المبادئ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

التالية، أعنى وجود إله صانع ما هو موجود فى هذا العالم، ولما كان الله تعالى منبع كل حقيقة، فإنه لم يخلق الذهن الإنسانى على فطرة تجعله يخطئ فى الحكم الذى يطلقه على الأشياء التى يتصورها تصوراً واضحاً جداً ومتميزاً جداً. تلك هى المبادئ التى استعملتها فيما يتصل بالأشياء اللامادية أو الميتافيزيقية، ومن هذه المبادئ استنبطت استنباطاً واضحاً كل الوضوح مبادئ الأشياء الجسمانية أو الفيزيقية، أعنى وجود أجسام ممتدة طولاً وعرضاً وعمقاً، وذات أشكال مختلفة ومتحركة على أنحاء مختلفة[47].

هذا هو مضمون الشك عند ديكارت، ويعبّر عنه منهجياً قائلا:

إذا أردنا أن نفرغ لدراسة الفلسفة دراسة جدية والبحث عن جميع الحقائق التى فى مقدورنا معرفتها، وجب علينا أن نتخلص من أحكامنا السابقة، وأن نحرص على اطّراح جميع الآراء التى سلمنا بها من قبل، ذلك ريثما تنكشف لنا صحتها بعد إعادة النظر فيها، وينبغى أيضاً أن نراجع ما بأذهاننا من تصورات، وأن لانصدق إلا التصورات التى تدركها فى وضوح وتميز، وبهذه الطريقة نعرف أولاً أننا موجودون باعتبار أن طبيعتنا هى التفكير، ونعرف فى الوقت نفسه وجود إله نعتمد عليه، وبعد أن ننظر فى صفاته نستطيع أن نبحث عن حقيقة الأشياء الأخرى جميعاً نظراً إلى أنه هو علّتها[48].

ومن الواضح أن ديكارت يريد إثبات الذات والله والعالم. بطريقة مخالفة لما أشاعه اللاهوت الكنسى الذى يفترض التسليم المسبق بها، فيما يريد ديكارت البرهنة عقلياً على وجودها، فشكه يتجه إلى الموروث الكنسى حول تلك الموضوعات، وفلسفته قائمة لتحقيق تلك الغاية، وطه حسين ينتزع هذا الشك من سياقه الفلسفى، ويدخله فى سياق آخر، ويعبر عن الأسلوب الذى أشار إليه ديكارت بصدد الشك الأنطولوجي، بطريقته هو، قائلاً:

لنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا العربى القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء، ولنستقبل هذا الأدب وتاريخه وقد برّأنا أنفسنا من كل ما قيل فيهما من قبل وخلصنا من كل هذه الأغلال الكثيرة الثقيلة التى تأخذ أيدينا وأرجلنا ورؤسنا فتحول بيننا وبين الحركة الجسمية الحرة، وتحول بيننا وبين الحركة العقلية الحرة أيضا.

ثم يمضى مبيّنا ما يعوق البحث فى هذا الموضوع:

نعم! يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربى وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها، وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى مايضاد هذه القومية، ويضاد هذا الدين، يجب ألا نتقيد بشئ ولا نذعن لشئ إلا مناهج البحث العلمى الصحيح، ذلك أنّا إذا لم ننسى قوميتنا وديننا وما يتصل بهما فسنضطر إلى المحاباة وإرضاء العواطف، وسنغفل عقولنا بما يلائم هذه القومية وهذا الدين[49].

إنّ التماثل الظاهرى بين النصّين اللذين أوردناهما لديكارت وطه حسين يخفى وراءه اختلافاً كبيراً بين الشك عند الأول والشك عند الثانى، فإذا كان ديكارت يريد إثبات النفس والله والعالم من خلال شكّه، فماذا كان يريد طه حسين أن يثبت؟ إنه لايريد أن يثبت شيئا، إنما يريد أن يدعم فرضية منهج الحتم التاريخى التى أخذ بها. وعلى هذا فإن الشك الديكارتى فى وعى طه حسين تعرّض للاختزال والانتقاء، وفهم فى غير ما وضع له، واستخدم شعاراً، ولم يمارس فعلاً مباشراً، لأن فعله يظهر وسط المنظومة الفلسفية التى تحتضنه، وتلك المنظومة وموضوعها الميتافيزيقى كانا غائبين تماماً عن عمل طه حسين فى موضوع الشعر الجاهلى. وإذا كان الأمر كذلك، فما صلة إثارة الشك فى هذا الموضوع، وماعلاقته بجملة الدراسات الخاصة بالشعر الجاهلى؟ الواقع، أن «شك طه حسين» متصل فى جوهره بشك المستشرقين فى ذلك الشعر، أكثر مما هو متصل بشك ديكارت الفلسفى. فقد كان أمر صحة الشعر الجاهلى موضوع خلاف بين المستشرقين منذ مطلع النصف الثانى من القرن التاسع عشر؛ إذ كتب فيه نولدكه فى عام ١٨٦١

وألفرت في عام ١٨٧٢، وتوالت البحوث والدراسات الكثيرة في هذا الموضوع[٥٠]. وتوجت تلك البحوث، بدراسة مارجليوث (أصول الشعر العربي) التي ظهرت في عام ١٩٢٥، وكان مارجليوث قد بدأ ينشر شكوكه حول صحة الشعر الجاهلي منذ عام ١٩٠٧، وكانت آراؤه مثار نقاش بين المستشرقين، فقد ردّ عليه «لايل» في مقدمته لـ «المفضليات» في عام ١٩١٨، وبلورها بصورة أولية، نشرت قبل زمن من الصياغة النهائية التي تضمنت معظم الحجج التي توسع بها طه حسين فيما بعد، وكانت استنتاجات مارجليوث تشكل اللبّ الأساس الذى ورد في متن كتاب طه حسين، بعد أن دمج مع مرويات ابن سلام الجمحي[٥١].

انتظمت كثير من جهود طه حسين الفكرية والنقدية ضمن إطار الموجّه الثقافي الغربي الذى تدخّل في ترتيب آرائه، لأنه امتثل لسياقاته العامة، دون أن يقف منه موقفاً نقدياً حوارياً واقتباساته الكثيرة التي حاول أن يكيّفها لتوافق موضوعاته الأدبية أو الفكرية العربية، أدت في النهاية وظيفة مضادة لما ينبغي أن تقوم به، فبدل أن تتمثل طبيعة الموضوعات المدروسة، وتتمكن من أن تندمج في سياقاتها، لتقديم تحليل كفؤ وفاعل بوصفها مكونات ضمنية فيها، قامت، على العكس، بتمزيق الموضوعات، لتوافق الإجراءات العامة، والأهداف الأساسيّة التي فرضتها سياقات ثقافية مختلفة، فجاءت تلك الجهود، وهي تحمل في طياتها نوعاً من «الانتقائية التوفيقية» التي يشحب فيها الوعي النقدي، وترتفع درجة الانتقاء المرسل؛ هي نوع من التوفيقية التي تطمح أن تصالح الأضداد ، دون أن يكون لها الوقت الكافي للبحث عن التجانس، أو الإلحاح على منظور واحد متلاحم، أو إدراك المسافة المراوغة التي تفصل بين التوفيق والتلفيق، فطه حسين يتعامل مع أدب الغرب ونقده باعتباره وجهاً آخر للتعامل مع الأدب العربي ونقده. وهو يجرّب كل منهج ممكن في التعامل مع الأدب العربي القديم أو الحديث، ويحاول الإفادة من كل تصوّر نظري، أو إجراء تطبيقي، يعينه على تأصيل الدراسة الأدبية، فينتقل بين المناهج والنظريات وبين التصورات والإجراءات مثلما ينتقل المسافر بين العربات والمحطات، في رحلة شاقة طويلة لايعنيه من الانتقال والتغيير سوءا بلوغ محطة الوصول، وهي، حسب جابر عصفور، تحقيق التنوير وتأسيس النهضة الأدبية والنقدية[٥٢]. ومن الطبيعي أن يقع الاضطراب في رؤية تنتزع ما ترغب فيه، وتطبقه هنا أو هناك، وتدخل مبدأ «المقايسة» معياراً في معالجة الظواهر الفكرية والأدبية، لأنّ «القراءة الخاصة» لموضوعات محددة، تنصاع لشروط «قراءة عامة» أنتجها سياق ثقافي مغاير، هنا تنقسم الممارسة النقدية على ذاتها من ناحية الرؤية والمنهج. وتلافياً لذلك الازدواج، يصار إلى تقديم حلول جاهزة تطبّق ـ ببراعة أحياناً ـ على موضوعاتها، باعتبارها حلولاً ناجحة، بحيث يبدو ضمور الموضوع واضحاً أمام حضور الحلّ البرّاق المحتفى به، وفي ذلك كان طه حسين مشدوداً إلى نموذج عقلي ـ فكري، رسخته الثقافة الغربية حول موضوعات خاصة بها، وجهد هو في استجلابه، ولاضير في ذلك، إذا كان الهدف هو أن تتشارك أسئلة الثقافات المختلفة، وتتم الإفادة من أسئلة الآخرين وتوصلاتهم، لكنّ الضرر يقع، حينما يتم اللجوء إلى تطبيق حلول جهّزها الآخرون لتوافق حالات خاصة، على حالات لايشترط فيها التوافق مع تلك الحالات، والانجذاب إلى نموذج يراه قاراً، إنما هو في حقيقة الأمر تجريد ذلك النموذج من سياقاته، واعتباره نموذجاً كونياً متفرداً، تتجاوز فاعليته شروط الزمان والمكان. ويقدم طه حسين أكثر من دليل على هذا الأمر به فمفهومه للتاريخ المطّرد منذ الإغريق، والإيمان بما يصطلح عليه «بالمعجزة الإغريقية»، والأخذ بتبعيّة العقل الشرقي «القريب» للعقل الغربي، حيناً، والقول حيناً آخر بالاختلاف بين الاثنين بسبب اختلاف الطبائع، وهو تصوّر أشاعته المركزية الغربية التي تتناقض نتائجها أحياناً، كما هو واضح في هذه القّضية. والتعلق بمفهوم مرآوية الأدب، ومجاراة المستشرقين في شكوكهم التاريخية حول صحة الشعر الجاهلي، وغير ذلك كثير من الأدلة التي تؤكد أنّ الموجّه الغربي لديه تحول إلى مؤثر كوني مجرد، يتجه الاهتمام إلى تطبيقه، أكثر مما يتجه الاهتمام إلى أمر الموضوع واشتراطاته الخاصة. ووسط كل هذا يظهر مبدأ «المقايسة» ليمارس أفعالاً ثنائية، تثبت وتبطل، تؤكد وتنفي، تستحوذ وتقصي. في الطرف الأول من تلك الثنائية يصار إلى الإعلاء من شأن كل الإشارات والرموز

والإيحاءات الخاصة بالتثبيت والتأكيد، إذا كان الهدف من «المقايسة» إثبات شئ، وعلى النقيض يصار إلى أبطال كل الإشارات والرموز والإيماءات ونفيها وإقصائها التى تعارض ذلك، وتنعكس الحالة، إذا كان الهدف من «المقايسة» نفى شئ وإبطاله.

لم يتمكن الوعى النقدى عند طه حسين من الالتفات إلى نقد المرجعية التى يصدر عنها، فالثقافة الغربية متعالية على النقد، وهذا يفضى إلى الأخذ بمقولاتها وحلولها وتصوراتها. ومع أنّ «إشكالية» الغرب، بوصفه غرباً «كونياً» يمثل المركز الفاعل فى العالم، والمعيار السليم فى الثقافة والسلوك وكل المظاهر السياسية والاجتماعية والفكرية والاقتصادية، لم تكن مثارة لدى طه حسين بصورة نقدية، كما تثار الآن، فإنّ عمل طه حسين، فى التحليل الأخير، يندرج فى إطار التبشير – ليس بالمعنى الدعائى – بثقافة الغرب، وخاصة بعدها الإنسانى، دون التدقيق فيما سيؤدى إليه ذلك التبشير. وهنا ينطبق عليه وصف شكرى فيصل، وهو أنه:

> ليس الباحث الخطير فحسب، ولكنه داعية خطير للذى يذهب إليه، أو يأخذ به... إن كثرة أبحاثه ودراساته، هى أبحاث ودراسات من نحو، لكنها دعوات من نحو آخر... لقد كان البيان عنده.. طريقاً للدعوة أو للفكرة، لا تحقيقاً لمتعة فنية أو نشوة نفسية .

وهو فى كل عمله «داعية من نوع خاص... يدعو إلى هذه الحضارة الجديدة»[٥٣]. هذه «الحضارة الجديدة» التى يدعو إليها طه حسين، هى، كما يقول محمد مندور «الثقافة الأوربية» التى كان «يحاول فى ايمان أن يدخلها فى مجرى تفكيرنا»[٥٤]. وبما أنّ أهل تلك الحضارة أقوياء ومتقدمون، فالدعوة لها بعد آخر، وهو الأخذ بتلك الحضارة والاندراج فيها، وتجريد الغرب من بعده الواقعى، والارتفاع به إلى مصاف النموذج المجرد الذى يجب أن يقتدى. والدفع باتجاه تقليده ومحاكاته، هو نوع من «التغريب» الذى يقوم على اعتبار مدّ المؤثر الغربى إلى كل مجالات الحياة، باعتباره مؤثراً إنسانياً خالداً. وطه حسين ، يكثر من كلمة «خالد» فى خطابه، حيثما ترد الإشارة إلى العقل اليونانى أو الثقافة الغربية.

إنّ طه حسين الباحث والناقد، وبصفته الريادية، كان من أوائل الذين دشنوا للإشكالية الفكرية – المنهجّية التى ستتعاظم مع مرور الزمن، وهى إخضاع الذات، بجوانبها المتعددة، ومظاهرها المختلفة، لمعيار غربى، والنظر إليها بمنظور «الآخر»، والبحث فيها، تكوّناً وماهية من خلال رؤية غربية وبوسائل غربية، فـ«التجديد» و«التحديث» لاتقوم لهما قائمة، إلا بالاحتذاء الآخر رؤية ومنهجاً، والأخذ بالأسباب التى أخذ بها، دون التحسب للملابسات الناتجة عن ذلك، والتعارضات الناشئة بسبب الاختلافات النسبية فى الشروط التاريخية بين الثقافة الغربية والثقافة العربية.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش :

(١) نحيل حول هذا الضرب من القراءة على الكتب الآتية:
- مصطفى صادق الرافعى، **تحت راية القرآن**.
- محمد فريد وجدى، **نقد كتاب فى الشعر الجاهلى**.
- محمد أحمد الغمراوى، **النقد التحليلى لكتاب فى الأدب الجاهلى**.
- محمد الخضر حسين، **نقض كتاب فى الشعر الجاهلى**.
- محمد لطفى جمعة، **الشهاب الراصد**.
- محمد أحمد عرفة، **نقض مطاعن فى القرآن الكريم**.
- محمد محمد حسين، **الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر**.

(٢) عاطف العراقى، **العقل والتنوير** (بيروت، المؤسسة الجامعية، ١٩٩٥) ص ٢٤٠، ٢٥٠.

(٣) سيد البحراوى، **البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث** (القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٣) ص ٥٠.

(٤) جابر عصفور، **المرايا المتجاورة** (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣) ص ١٠و٢٠.

(٥) سعد الله ونوس، **كتاب قضايا وشهادات الخاص بطه حسين** (قبرص، مؤسسة عيبال، ١٩٩٠) ص١١ – ١٧.

(٦) جابر عصفور، **هوامش على دفتر التنوير** (بيروت، المركز الثقافى العربى، ١٩٩٤) ص ١٦٠.

(٧) طه حسين، **المؤلفات الكاملة** (بيروت، دار الكتاب اللبنانى، ١٩٧٣) ٩: ٥٠ – ٥١.

(٨) م. ن. ٥. ٩: ٥٨.

(٩) طه حسين، **المؤلفات الكاملة**، ٨: ١٦٦.
(١٠) طه حسين، **قادة الفكر** (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٩) ص ٣٩ ـ ٤٠ وانظر الأعمال الكاملة ٨: ١٩٤: ١٩٥.
(١١) م. ن. ص ١٤٨.
(١٢) أرسطاطاليس، **نظام الأثينيين**، ترجمة: طه حسين، المؤلفات الكاملة ٨: ٢٩٠.
(١٣) قادة الفكر، ص ٣٧.
(١٤) م. ن. ص ١٥١.
(١٥) م. ن. ص ١٥.
(١٦) طه حسين، **في الشعر الجاهلي** (القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٦) ص ٩.
(١٧) م. ن. ص ٤٤.
(١٨) م. ن. ص ١٥ـ ١٦.
(١٩) م. ن. ص ١٢٦.
(٢٠) م. ن. ص ٢٦.
(٢١) م. ن. ص ٢٩.
(٢٢) عزيز العظمة، **العلمانية من منظور مختلف** (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٢)ص ٢٤٧.
(٢٣) كارلونالينو، **تاريخ الآداب العربية**، نشر مريم نالينو (القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٤) انظر مقدمة طه حسين، ص ٩.
(٢٤) م. ن. ص ١١.
(٢٥) أحمد بو حسن، **الخطاب النقدي عند طه حسين** (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٥)، ص ٣٦.
(٢٦) طه حسين، **الأيام** (القاهرة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ١٩٩٢)ص٣٤٩.
(٢٧) مصطفى عبد الغني، **تحولات طه حسين** (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥) ص ٢٠، ٣٠.
(٢٨) في الشعر الجاهلي، ص ١.
(٢٩) المرايا المتجاورة، ص ٢٠، ٢١.
(٣٠) قسطاكي الحمصي، **منهل الوراد في علم الانتقاد** (القاهرة، مطبعة الفجالة، ١٩٠٧). ١: ٨٩ و١٥١.
(٣١) صبري حافظ، **أفق الخطاب النقدي** (القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٦) ص ٩٨ ـ ٩٩.
(٣٢) طه حسين، **تجديد ذكرى أبي العلاء** (القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٢) ص٧.
(٣٣) م. ن. ص ١٠.
(٣٤) م. ن. ص ١٢.
(٣٥) طه حسين، **فلسفة ابن خلدون الاجتماعية**، ترجمة: محمد عبد الله عنان، المؤلفات الكاملة ٨: ١٠.
(٣٦) محمود أمين العالم، **طه حسين مفكراً**، انظر كتاب **طه حسين كما يعرفه كتاب عصره**، (القاهرة، دار الهلال)، ص ١٢٦.
(٣٧) محمود أمين العالم، **الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر**، انظر كتاب **الفلسفة العربية المعاصرة**، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٨)، ص ٨.
(٣٨) **الخطاب النقدي عند طه حسين**، ص ٦٨.
(٣٩) محمد مندور، **في الميزان الجديد** (القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٤) ص ١٠٢ و١٠٣.
(٤٠) طه حسين، **حديث الأربعاء** (القاهرة، دار المعارف) ٢: ٥١ ـ ٥٢.
(٤١) **في الشعر الجاهلي**، ص ٧.
(٤٢) م. ن. ص ٤٥.
(٤٣) م.ن. ص ٤٥.
(٤٤) م. ن. ص ٤٦.
(٤٥) محمد عابد الجابري، **التراث والحداثة** (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩١)، ص ٢٥١.
(٤٦) يوسف سليم سلامة، **ديكارت وطه حسين**، انظر الكتاب الدوري: **قضايا وشهادات الخاص بطه حسين**، ص٩٥.
(٤٧) ديكارت، **مبادئ الفلسفة**، ترجمة عثمان أمين (القاهرة، دار الثقافة ١٩٧٩)، ص ٣٨ـ ٣٩.
(٤٨) م. ن. ص ١٠٦.
(٤٩) **في الشعر الجاهلي**، ص ١٢.
(٥١) للاطلاع على التفاصيل، انظر: عبد الرحمن بدوي، **دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي** (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٦).
(٥٢) مرجليوث، **أصول الشعر العربي**، ترجمة: يحيى الجبوري (بنغازي، جامعة قاريونس، ١٩٩٤) انظر مقدمة المترجم ص ٣٠ ـ ٣١.
(٥٣) **المرايا المتجاورة**، ص ١٠- ١١.
(٥٤) طه حسين، **تقليد وتجديد** (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٨) انظر المقدمة بقلم شكري فيصل، ص ١٤.
(٥٥) **في الميزان الجديد**، ص ١٠٤.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طه حسين والسيرة الذاتية

د . أحمد غلبى

إن حياة طه حسين حافلة بالأحداث وبالعراك . ولهذا كان لابدّ من الاختيار . ووقع اختيارنا على فن تعاطاه ، وكان فيه طليعياً ، إنه السيرة الذاتية ، وفى رأس القائمة « الأيام » . ابتداء من شهر ديسمبر عام ١٩٢٦ ، شرع طه حسين على نحو متسلسل فى مجلة « الهلال » كتابة مذكرات حياته التى اشتهرت بأنها « الأيام » . . ولقد أملى الجزء الأوّل خلال أيام خاطفة ، لم تبلغ العشرة . وفيه يحكى عن طفولته ، وكيف حفظ القرآن فى الكتّاب ، ويشوى « سيدنا » الشيخ الذى حفّظه إياه ، بالسخرية والمكر . وقد سأله الصبى طه ذات يوم : « ما معنى قول الله تعالى : « وخلقناكم أطواراً » ؟ فأجاب هادئاً مطمئناً : خلقناكم كالثيران لاتعقلون شيئاً » . ويعرض طه حسين للشيوخ فى الأقاليم وللفقهاء ، وكيف أنهم فى الغالب ، كشيخ كتّابه ، يجهلون أمور دينهم ، ويفهمونه على قدر عقولهم التى لم تصب إلاّ القليل الضحل من العلم ، ولهذا فعل السحر والتصوّف الأثر الغيبى فى أفئدة أهل الريف ، وشاعت بينهم الحُجُب والتمائم . لكن طه ترك القرية ونزل القاهرة عام ١٩٠٢ ، ليجاور فى الأزهر . وهنا حلت به الخيبة المريرة ، فقد سمع يوم الجمعة الشيخ فى الأزهر يخطب ويحدث ، فما عثر عنده على شيء يتميز من شيخهم ذلك فى الصعيد . وإذا الصبى يسرى نفسه فى الأزهر للصلاة ، وإذا يستمع الخطيب شيخاً ضخم الصوت عاليه ، فخم الراءات والقافات ، لا فرق بينه وبين خطيب المدينة إلاّ فى هذا » ثم ارتاد طه ، فى اليوم التالى ، درس الفقه ، فتعرف على شيخ ، شهير لزمنه ولكنه جعله يحتقر العلم .

وفى هذا الفن . وهو السيرة الذاتية ، أو ما يدعى بالفرنسية ، autobiogrophie يتبدّى طه حسين مجدداً فى أدبنا العربى ، ومن الصحيح أنه ليس أول من كتب السيرة الذاتية فى تراثنا . فلقد سبقه ابن حزم فى صدق اعترافاته (طوق الحمامة) ، والمؤيّد فى الدين الشيرازى فى كشف مغامراته (السيرة المؤيدية) ، والغزالى فى نار شكوكه (المنقذ من الضلال) وأسامه بن منقذ فى جمال شميلته (الاعتبار) ، وابن خلدون فى سطوع شخصيته (التعريف بابن خلدون ورحلته شرقاً وغرباً) وغيرهم . كما عرف العصر الحديث عدداً من الآثار لأحمد فارس الشدياق (الساق على الساق) ومحمد كرد على (مذكرات) ، وعبد الرحمن شكرى (الاعترافات) و(تربية سلامة موسى) ، ويحيى حقى (خليها على الله) ، وتوفيق الحكيم (زهرة العمر) ، ولكن [illegible] طه حسين كان تاريخاً [illegible] أثراً أدبيا ممتعا يغريك بقراءته .

سيرة باكرة

وأول ما يستوقفنا أن طه حسين كتب « الأيام » فى سن مبكرة بعض الشىء ، كان دون الأربعين ، فى حين أن من يعمد إلى كتابة سيرته تكون الحياة قد فعلت فعلها فيه ، وأنضجته التجارب ، ولهذا تأتى السيرة الذاتية متأخرة زمنياً . عندما تكتمل التجربة ، وتنضج النظرة لدى صاحبها ، ويكون قد لعب دوره الفكرى فى سياق التاريخ ، فتغدو السيرة تتويجاً روحياً وذاتياً لهذه المسيرة الظافرة أو المخفقة ، وتنقلب السيرة بوحاً أو اعترافاً أو كشفاً أو إضاءة ، أو بلورة لصراع روحى أو فكرى . فالسيرة الذاتية معاناة نفس شقية غالبا . وللكتابة لديها تصفية حساب وأسرية وتحليل ، ومحاولة فنية للتنفيس والخلاص ، وإذا لم يكن هناك من دافع نفسى وفنى لكتابة السيرة الذاتية فلا جدوى منها ، إلاّ أن تكون سجلاً تاريخياً ، وتخرج عندها من الفنية إلى الوثائقية . وهذا حال ينطبق على السيرة التى كتبها على مبارك لنفسه وأوردها فى موسوعته « من الخطط التوفيقية الجديدة » كما يصح هذا الامر على « سيرة ذاتية » لشكيب أرسلان .

أن كتابة طه حسين لذكرياته ، القريبة نوعاً ما ، تنم » عن موقف فكرى مكتمل لدى هذا الرائد المصرى ، ثم أن الكتابة الباكرة اسعفت طه حسين فى أن ينقل المعاناة بوهجها وطراوتها وثوريتها ، وتتبدى ثورية طه حسين فى الحقائق الصريحة التى يعرضها بأسلوبه الساخر المنطلق . وإن فى طريقة قصّ طه لأخبار ما يخرجها من مجرد الاخبار والتسجيل البسرى» إلى الموقف الحى» .

المذكرات غير الأيام .

إن كتاب « الأيام » فى جزئيه الأول (وقد صدر فى كتاب عام ١٩٢٩) والثانى (١٩٣٩) ، وقد كتبهما طه على نسق معين يغلب عليه التصوير ، ويتميز بالأسلوب الأخاذ ، وتطالعنا فيه هذه المسحة الروائية ، وبين « مذكرات طه حسين » فالمذكرات تفتقر إلى الكثير من الصفات الأدبية التى عرفناها فى « الأيام » ثم هى تركز الكلام على

أحداث في الحياة المصرية وعلى أعلام ، وكأن طه يخرج فيها من الغموض والسر والمسحة الروائية التي رافقته في « الأيام » إلى الوضوح والعلن والجهر .

وفي هذه المذكرات يخبرنا طه حسين كيف ولج الجامعة المصرية وشرع يتعرف على أساتذته الذين كانوا من طينة مغايرة لطينة مشايخه في الأزهر ثم كيف اتصل بالشيخ عبد العزيز جاويش وبأحمد لطفي السيد ، وكان حدث حياته أن بدأ يكتب . وفي المذكرات كلام على رشيد رضا ، والمنفلوطي ، ونبوية موسى وبمي ، وعلى هذا العيد المتصل الذي كان يحياه طه في رحاب الجامعة . وعلى أساتذته من المستشرقين الايطاليين بخاصة : نلينو ، ستلانا ، ميلوني ، وكلام انيول حول أساتذته المصريين . وتقلّب طه بين معلّمين مختلفين ليحصّل الفرنسية ، ثم تقلّب بين أصدقاء أعانوه ، عند إعداده رسالته للدكتوراه عن أبي العلاء ، في القراءة والنسخ والسحب . وبعد فوزه بالدكتوراه دُعي طه لمقابلة الخديوي في الاسكندرية ، فهنأه بهذا الفوز ، وهو أول من حصل على هذا اللقب العلمي في تاريخ الجامعة المصرية الوليد . ثم عندما علم الخديوي أن طه يعتزم سفراً إلى الخارج نهاه عن درس الفلسفة ، لأنها ، على حد زعمه ، تفسد العقول والذوق أيضاً ، وجاءه البشير بعدها بالسفر إلى فرنسا ، هناك حيث عرف العلم وعرف سوزان وأحبها وأبصر بعينيها وخرج معها إلى الحياة ثم اقترن بها وجاءته « أمينة » وفي المذكرات حديث عن سعد زغلول وأحوال طه معه ، ثم ما كان عودة طه إلى الوطن واشتغاله أستاذاً في الجامعة ، ولم يكن بعد قد أتم الثلاثين . ولكنه كان يعتقد أن تجاربه الكثيرة التي وحلوها ومرها أثناء إقامته في فرنسا قد تجاوزت به هذه السن .

أديب يُكمل « الأيام »

والحقيقة أنه إذا ما كان هناك من كتاب ملتحم الصلة بكتاب « الأيام » فهو « أديب » وهذا الكتاب مليء بالمعلومات عن طه حسين وعن إقامته في القاهرة والحياة التي كان يحياها ، فطه « في طور من أطوار الحياة يشبه أن يكون سكراً متصلاً » وفي الكتاب الكثير من طباع طه حسين وعفته . ومثالياته وآرائه الأخلاقية والفكرية . ثم إن فيه أيضاً رحيل طه إلى فرنسا وحلوله في مونبلييه فباريس .. ولكن الكتاب يتقاطع مع هذا الخط فيه مع خط آخر هو حديث طه عن صاحب له طريف عجيب ذكي راسخ العلم ، ولكنه غريب الأطوار مضطرب الأحوال . وهو الذي أعطى الكتاب عنوانه ، وقد عرف طه صاحبه في الجامعة أول الأمر ، وعرف منه أنهما تعلما معا في الكتّاب لأنه نشأ في محيطهم وربطته مودة إلى بعض أخوته ، ثم شرع طه يتردد على بيت صاحبه ، ويتعرف على بعض شذوذاته وهما يلتقيان في المقاهي .

ومن عجب أن أحد الباحثين في الرواية العربية يميل إلى وصف « الأيام » رواية على نحو ما ، وهو يدرسها ضمن بعض كبير يتناول فيه روايات « زينب » هيكل و« إبراهيم الكاتب » للمازني و« سارة » للعقاد و« عودة الروح » للحكيم . وهذه الأعمال مستمدة مادتها في حياة كتابها وتجاربهم .

الأسلوب الجديد :

والأسلوب هو الرجل ، كما قالها ذات مرة الفرنسي « بوفون » فكيف إذا كان أسلوباً شديد التميز ، مبتكراً كأسلوب طه الذي طرحه على جو العربية حُلّة زاهية . ليس في الغرابة من شيء أن يكون أسلوب طه حسين موضع إعجاب الأدباء العرب ومحط تأثرهم الكبير بهذا الرائد . ولهذا ندر من لم يقف عند هذه النقطة يشير إليها أو يتمهل ، وقد يؤكد على أهميتها وجلالها ونفوذها عبر مقال أو دراسة . ونستعين هنا بشهادة باحث لبناني زامله في مجمع اللغة العربية بالقاهرة .. يقول عمر فرّوخ .. ونكون في جلسة في جلسات المجمع .. فيتفق أن يتناول طه حسين المناقشة فيما يتعلق بكلمة من الكلمات التي يريد المجمع إقرارها ، أو فيما يتعلق بفكرة من الفكر المطروحة للبحث ، فتراه يبدأ الكلام بهدوء ، ثم يستمر فيه وقتاً قصيراً أو طويلاً على سمت واحد ، لا يتبدل فيه صوته ، الا إذا احتاج إلى نبرة يؤكد بها لفظاً أو يبرز بها معنى . ولعل الذي يسمعه للمرة الأولى ، في مثل هذه الحال ، يظن أن طه حسين قد أعد ذلك الكلام من قبل ، ثم تمرن على إلقائه مرة بعد مرة . ومن العجب أن طه حسين يطوّع كل الموضوعات ، مهما تكن متباعدة بأسلوبه الهادىء الرشيق .. فاستوى في موكب الأدب سيداً للأسلوب ، وأميراً للإنشاء ، وكاتباً بارعاً في تناول الموضوعات من جانبها الطريف ، حتى تكون على قلمه جديدة وهي ليست بجديدة .

التجربة وحدها لا تكفي :

في ضوء الكلام المتقدم حول ميزة الأسلوب والصياغة لدى طه ، نلج إلى رأي أفاض به باحث مقتدر في صدد « الأيام » إذ ذهب حسام الخطيب إلى أن روعة « الأيام » يكمن سرها في أنها تبلور تجربة إنسانية متحدية لغالبة الظروف العصية ، وذلك عبر المخاض الاحتجاجي الصعب الذي عارك فيه طه حواجز الظلام غير يائس وتخطّاها وانتصر . ويرى الناقد أن دارس طه حسين والمعجبين بأسلوبه وقفوا عند اللغة المتألقة في « الأيام » .

ولكن التجربة الانسانية موفورة أحياناً عند الكثيرين بيد أن هؤلاء يعوزهم الصنع الأدبي ويقعدون عاجزين عن المجاهرة الفنية بمحتوى هذه التجربة وفرادتها . وإن التجربة نفسها ، مع ما تحتويه من رهافة وجيشان ، تمر برهط من الناس ، بل من الكتاب على وجه خاص . إن حرارة التجربة هي حرارة لغوية على نحو ما ، فلو أن طه حسين سكب تجربته في الأيام مستعيناً باللغة المتقشفة التي كان يكتب بها سلامة موسى مثلاً ، ما كان لسيرته سوى أن تترك أثراً مفيداً وتثقيفياً . كما هو حال « تربية سلامة موسى » .

الرائعة الثانية :

ولعلنا نفعل خيراً إن ختمنا بحثنا بنظرة مقارنة ، سريعة ، لأعمال خاضت السيرة الذاتية . وكتبها بعض كبار كتابنا . وهم كتاب جايلوا طه حسين ، بين أيدينا « حياة قلم » لعباس محمود العقاد و« سجن العمر » لتوفيق الحكيم و« خليها على الله » ليحيى حقي ، فماذا نحن واجدون في هذه الاعمال ، والسيرة الذاتية ما زالت في أدبنا قطرات شحيحة وكتبا تُعدّ على الأصابع :

فأنت على موعد توفيق الحكيم في « سجن العمر » فهنا التلقائية والسهولة والبراءة والطبع اللين والسليقة التي يداخلها الفن وتخالطها الطرافة . وتوفيق الحكيم ينساب في أسلوبه انسيابا . ولكن هذا الانسياب اللفظي ليس نوع السهل الممتنع ، بل إنه يذكرك الحين بعد الحين ، بالنمط الصحفي في الكتابة ، ولهذا ما أن تنفض يدك من قراءة كتابه حتى يتلاشى من ذاكرتك ، باستثناء بعض المعاني أو الأحداث التي أتى عليها ، ليس تاركاً في نفسك أثراً حيا ، أما يحيى حقي في « خليها على الله » فهو الأديب الحق . يستولي على قلبك ومشاعرك ، وليس لأن سيرته تخرج عن المألوف وانما لأن عينه عين أديب فنان ، وحملت سيرته دفقاً غنياً من العواطف ، من الأوصاف ، من الطرائف ، من تلوين الكتابة . المتماسكة العريقة المصقولة بعبارات من العامية المصرية . والكاتب يعرض لنا مطالع حياته واكتشاف الريف المصري في الصعيد ، وبعد فإن ذكرنا السيرة الذاتية عندنا ، تبادر إلى ذهننا توا كتاب « الأيام » والرائعة الثانية « خليها على الله » ليحيى حقي . وهناك مكانة خاصة لكتاب « سبعون » لميخائيل نعيمة ◆

عن مجلة « الوحدة » العدد ٦١ نوفمبر ١٩٨٩ .

سوريا
المعرفة
العدد رقم 153
1 نوفمبر 1974



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الريادة لحظة الانبثاق العامة على نمو الآخر أكثر من عملهـا على نموها الذاتي ، والساعية وراء انطفائها – كوهن – لتتيح للصاعدين فرصة تجاوزها ، وبتجاوزها وحده تحيا . انها لا تبحث عن تناميها الخاص بقدر ما تبحث عن تخطيها ، عن اللحظة التي تضمها الى ذاتها وترتفع بها وعليها في الوقت نفسه . فالريادة عندي لا تمثل الا وعي المجتمع (بذاته وبالعالم من حوله ، وبتاريخيته قبل كل شيء) ساعة افاقته من الرقاد أو تفتحه على المعاصرة . وفي مثل هـذه البرهة تكون الموجودات غائمة أمام العقل ، ويكون الوعي غير متأكد من حضور الاشياء ، ولا هو بالمستوعب لابعادها . ومن هنا تأتي الاسترابة بالحقائق – حتى ماكان منها راسخا كالطود – ابتغاء التحقق من صحتها،

بل ابتغاء تمكين الشعور من احتضانها . وكذلك من هنا يأتي ضعف البصر والعجز عن الرؤية الواضحة والرؤية البعيدة والشمولية ، أو كما قال هيجل : كل ما هو عظيم لا بد وأن يمر بألم المخاض .

بيد أن مما يؤسف له حقاً أن تستمر الريادية حقبة تزيد عما ينبغي لها أن تستمر ، أعني أن التجاوز السريع والضروري بات امراً لا بد منـــه ، والا برهنا على عجزنا وقصورنا الذاتي . ان الرائد محق في أن يكون رائداً ، أما الجيل اللاحق فلا علة لريادته الا وهنه العقلي .

والريادية ، كبرهة اقالة يعوزها امتلاء الوعي بالواقع وحضور الأشياء المتبث في الذات والمتغلغل في الشعور ، هي ما كانته الثقافة العربية في مرحلة مابين الحربين العالميتين ، هذه الثقافة التي كان المرحوم طه حسين رائدها الأول ، فهو بحق مؤسس النقـد الأدبي الحديث في اللغة العربية المعاصرة .

* * *

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

قبل أن اعرض لحجج المرحوم طه حسين في نفي الشعر الجـاهلي أود أن انوه بأهمية المنهج الجدلي وقـدرته على تحليل الوقائع والنفاذ الى الجوهر عــبر الظاهرة . ولعل مما يثير الاستغراب أن يصمت اصحاب المنهج الجدلي من العرب عبر السنوات الخمسين المنصرمة عن اطروحات وشكوك المرحوم والمستشرقين على السواء ، وأن يظل الرد على هذه الاتهامات اللاغية منوطاً باناس جلهم (ان لم أقل كلهم) من التقليديين الذين تعوزهم المناهج المعرفية . وبوسعي ان أجمل الموقف بقولي بأن المنهج الجدلي هو الاداة الوحيدة الحاسمة في تخليص الادب الجاهلي من براثن المستشرقين ومن لايزالون يصدون آراءهم عندنا . يقول المرحوم : لو عاش الجاحظ في عصرنا لدرس الفلسفة الالمانية . وكم كان حرياً بالمرحوم نفسه ان يدرس هذه الفلسفة ، وعلى وجه الحصر جدلها بوجهيه المثالي والمادي ، اذن لما كان قبل اي ارتياب بالادب الجاهلي ، بل لانبرى للمستشرقين يدحض مزاعمهم ويفندها .

وخير لنا أن نبدأ باثبات الأدب الجاهلي ، لا بالرد على المزاعم العارية عن الصحة التي كالها له المستشرقون . وان لدينا ما ادعوه بالحجة القرآنيـــة التي يمكن عرضها من وجهتي نظر متعارضتين ، ومع ذلك تبقى صحيحة وداعمة للادب الجاهلي .

فمن وجهة النظر الايمانية يمكن القول بأن القرآن، هذا الكتاب الذي يشكل ذروة في جمالية الاسلوب وعمق التعبير الفني ، لم يكن ليخاطب به الله الناس لو لم يكونوا قد بلغوا مستوى من الفصاحة والفنية يؤهلهم للتواصل مع الكتاب وفهمه واستيعابه بوصفه أنظومة لعلاقاتهم الزمنية والأزلية ، لأن الله لايخاطب الناس الا على قدر عقولهم . فمن أين جاء للناس هذا الارتقاء في الفصاحة والفنية التي تهيؤهم لفهم القرآن واستيعابه ان لم يكن قد جاءهم عبر ثقافة سابقة على الكتاب ؟

أما من وجهة النظر الالحادية ، فيسعنا القول بأن القرآن . وهو مايشكل قفزة هائلة في الأسلبة العربية والارتقاء الأدبي والكتابي ، يستحيل - عقلا - أن يبلغ هذه القفزة لو لم يكن قد شرطته تراكمات كمية في التطور الكتابي شرطا ضروريا . ان الحياة لاتعرف الطفرة ، والتطور لايأتي مفاجئاً ، بل يسير وفقا لقوانين الجدل في النفي ونفي النفي وتحول الكم الى نوع وصراع المتضادات داخل الكيان الواحد ، بحيث تقوم التبدلات الكمية ، المتعضونة داخليا بالتبدلات النوعية للشيء ، باحداث قفزة قد تبدو فجائية، ولكنها تفقد فجائيتها امام العقل التحليلي ، لانها في الحقيقة مشروطة بشوارط تفعل فعلها داخل بنية الشيء المتنامي ، وقد يكون هذا الفعل خفيا وغير ملحوظ ، وذلك يعني أن تراكما عقلياً في الاساليب الكتابية وقد سبق القرآن ومهدله . ولايمكن أن يكون هذا التراكم شيئا اخر غير الشعر الجاهلي . انه لايمكن ان يكون التوراة ولا الفكر الاغريقي ولا الاناجيل الأربعة ، لأن كل هذه الاعمال لم تكن مكتوبة باللغة العربية ، وان كانت تشكل بعضا من مصادر القران ، الذي نهتم هنا باسلوبه وفنيته قبل كل شيء .

والحق أننا انطلاقا من تحليل الخصائص الفنية للقرآن يسعنا ان نصل الى الخصائص الفنية للشعر الجاهلي ، لأن هذه الخصائص الأخيرة هي مميزات الأسلوب القرآني نفسها ، ولكنها مصاغة وفقاً لحلقة أدنى من حلقات التطور . أي أن خصائص القرآن الفنية هي ضم لخصائص الشعر الجاهلي وارتقاء بها الى افق اسمى ، وهذا يعني ان الشعر الجاهلي لايمكن أن يمثل الا « كمية نوعية » بالنسبة الى القرآن ، عنيت تراكمات كمية كلما ازدادت وتصاعدت كلما أحدثت فروقا نوعية ، تتراكم هي الأخرى بدورها حتى تفضي الى القفزة.

ووجيز القول ان من المستحيل - عقلا - ان يأتي القران دون ان تشرطه ثقافة متطورة تسود المجتمع قبل ظهور القفزة (القرآن) . فما كان للقران أن يكون خرقاً في مقاييس الأدب عند ذاك لو لم يكن قد سبقته تبدلات كمية تداوم على تكدسها عبر

ثقافة المجتمع . والحق أنه لو لم يصلنا شعر جاهلي لكان من واجبنا ان نتساءل عنه بعد قراءة القران ، لأن مثل هذا الكتاب لايمكن ان يأتي طفرة ، اذ الحياة لاتعرف الطفرة ، أي لاتعرف النشوء المفاجيء للموجودات . واذا ثبت ان الشعر الجاهلي منحول بيبيت من الضروري ان يكون القرآن منحولا ، لأنه يغدو مشروطاً لغير شارط ، وهذا مالايمكن ان يكون . فلما كان القران حقيقة لاتقبل الطعن فان شارطه (الادب الجاهلي) حقيقة لاتقبل الطعن بدورها . اللهم الا ما كان طعناً هامشياً يصيب قليله لاكثيره .

وهنالك مسألة اخرى يمكن للمنهج الجدلي أن يثيرها كدعم للأدب الجاهلي ، فالحق أن منهج ديكارت ، الذي نحا المرحوم نحوه ، شديد التخلف بحيث يتوارى أمام المنهج الجدلي . صحيح أن منهج ديكارت كان قفزة في الفكر الانساني في حينه ، ولكن القفزة نفسها سرعان ماتغدو عقدة تراكمية كبيرة (ليس الا) بالاضافة الى قفزة اخرى ترقى عليها . ان هذا المنهج الجدلي يمنحنا حجة حاسمة أخرى مؤداها أن شعر القرن السابع الميلادي (الأخطل ، الفرزدق ، جرير ، الحطيئة ، عمر بن أبي ربيعة ، جميل بثينة ، حسان ، كثير عزة ، قيس بن الملوح ... الخ) الذي لم يرق اليه شك المرحوم طه حسين ، والذي ارتاب مرجوليوث ببعضه ، أو هو ارتاب على وجه الحصر بشعر النصف الاول من القرن الاول الهجري ، اي انه لم يشك بعمر بن أبي ربيعة والاخطل الصغير ، وجرير والفرزدق وغيرهم ، ان هذا الشعر كان من المتعذر أن يأتي على هذه الحالة من الجودة والتقنية والنضج الفني لو لم يشرطه تطور طويل في الأساليب الشعرية ، وفي ترسيخ التقاليد الشعرية ، شرطاً ضرورياً . ولابد أن يكون هذا التطور قد غطى عقلاً حقبة مديدة من الزمن لاتقل عن القرنين الخامس والسادس الميلاديين ، وهما مايشكلان العهد الجديد .

ان الاشياء في تناميها الموضوعي يستحيل ان تبلغ حلقة أرقى قبل أن تبلغ حلقة سابقة ، ويستحيل ان تبلغ حلقة أدنى قبل أن تمر بحلقة سابقة أيضاً ، لأن التطرف يعرف الاتضاع مثلما يعرف الارتقاء ، اذ ثمة جدل هابط وجدل صاعد . فمامن ريب في أن الشعر الراشدي والاموي قد شرطه الشعر الجاهلي بالضرورة ، ولولا ذلك لجاء ركيكاً هزيلا ، لأنه لا بد له من ان يتخبط في وهن الولادة ووجع المخاض . ان العدام المخاضية في الشعر الاموي يدل دلالة قاطعة على أن مرحلة المخاض كانت قد انطفأت في احقاب أقدم من العصر الاموي بكثير . ومن المستحيل ان يرق غزل عمر

ابن أبي ربيعة لو لم يسبقه ويمهد له غزل امرىء القيس وسواه بالضرورة المطلقة لا النسبية .

ثمة حجة جدلية أخرى فحواها أن الواقع يصنع الوعي ويحدد محتوياته ، فلا يملك أي امرىء يعيش في مدينة ، وبعيداً عن الحقبة الجاهلية ، مهما يكن متمثلاً للغة الجاهلية والثقافة الجاهلية والتاريخ والمجتمع الجاهليين ، ان يكتب قصيدة تعكس روح الجاهلية دون أن تظهر عليها علائم عصرهما ، ودون ان تبتعد عن روح العصر الذي تنتحله . وهذا يعني ان خلف الاحمر الذي عاش في البصرة بعيداً حتى عن جغرافية المجتمع الجاهلي ، وعن زمانه أيضاً ، وضمن شروط حضارة جديدة كل الجدة ، يتعذر أن يكون مؤلف لامية العرب ، لأن مؤلفها الحقيقي (الشنفرى) قد عانى الجوع حقاً ولأنها انما ظهرت بفضل خواء المعدة من الطعام . وهي تعكس أحوال رجل عاش في البادية حقبة مديدة بحيث يستحيل اصطناع تجربته . وما في اللامية من تآلف صادق مع الوحوش يدل دلالة قاطعة على ان مؤلفها قد عاش مع الوحوش حقاً لا زوراً ، مما يؤكد بجزم أن المؤلف بدوي لا حضري ، ومن شاء أن يتثبت من صحة ما أزعم فليتأمل الأبيات العشرة المتعلقة بالذئاب ، إذ يستطيع الشاعر ان يرغمك على التفاعل مع هذه الوحوش المفترسة وان يجردك من كرهك اياها ، لا لشيء الا لأنه صادق الانفعال ازاءها ، والا لانها تحمل اضفاءاته هو نفسه . وهذا الصدق في الانفعال ، هذا الوعي المتحدد بالتجربة لا بالتخيل ، بالواقع لا بالوهم او الانتحال ، هو ما يؤكد صحة انتسابها الى بدوي عاش في الصحراء حياة شقاء وصعلكة .

لقد برهن بلاشير حين قبل الدعوى التي أثارها القالي في أماليه ، والرامية الى ان خلف الاحمر هو واضع اللامية ، برهن على انه يفتقر الى العقل التحليلي ، وإذا لم يكن هذا هو حاله ، فاننا نستطيع أن نطعن بموضوعيته . ان الخبر الذي انفرد به القالي قد لا يزيد عن كونه محاولة للطعن بنزاهة خلف الاحمر ، والا فكيف غاب هذا الخبر عن ابن سلام وسواه من أئمة الرواة ؟

وهنالك المسألة الطللية كحجة جدلية على وجود الأدب الجاهلي . أن نجد خمس عشرة قصيدة لحسان بن ثابت تستهل بالوقوف على الأطلال، وأن نجد عمر بن أبي ربيعة يتهجم على هذا التقليد الشعري ، وأن نجد أبا نواس ينحو نحو عمر بدوره ويتهجم على ذلك التقليد نفسه ، كل هذا يستحيل الا أن يشير الى رسوخ هذا التقليد واسبقيته على من يتهجمون عليه ، والا فما مبرر الهجوم عليه لو أنه لم يوجد قبلهم ؟

بقيت مسألة أخرى تدل على الشعر الجاهلي ،وهي مسألة استقرائية تخدمنا حقاً. لم يكن صدفة أن تمر كلمة « شاعر » ست مرات في القرآن ، وكل مرة في سورة مختلفة. واليك هذه المرات الست : « وماعلمناه الشعر وما ينبغي له هو ان هو الا ذكر وقرآن مبين » (ليس ، ٦٩) ، « بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر» (الانبياء، ٥) ، « ويقولون أئنا لتاركوا آلهتنا لشاعر مجنون » (الصافات ، ٣٦) ، « أم يقولون شاعر نتربص به ريب المنون » (الطور ٣٠) ، « وما هو بقول شاعر قليلا ماتؤمنون » (الحاقة ، ٤١) ، « والشعراء يتبعهم الغاوون » (الشعراء ٢٢٤) ، ولنلاحظ أن سورة من سور القرآن تحمل عنوان الشعراء ، ومن المتعذر أن يكون هذا العنوان لو لم يكن الشعر تقليداً كلي الحضور . ولنلاحظ كذلك أن خمساً من الآيات الست تدافع عن القرآن ضد التهمة الأساسية التي وجهت اليه حين اتهمه المشركون بأنه شعر . أما الآية السادسة فهي كذلك دفاع ضد التهمة نفسها ، ولكنه دفاع غير مباشر . وهنا يخطر للعقل سؤال : العقل أن يكون العرب قد واظبوا على ذمت القرآن بالشعر ولنستقريء هذه المواظبة من ورود الدفاع ضدها موزعاً على ست سور متباعدة زمنياً) لو لم يكونوا يعرفون الشعر معرفة جيدة ؟ الجواب عندي : لا يعقل . اذن فالشعر الجاهلي ضرورة مطلقة .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والشعر الجاهلي لا يمكن أن يكون قليلا ، لأن القفزة القرآنيـة كانت جوهرية بحيث يتعذر الا أن يسبقها كم هائل ليحدث مثل هذا التحول الهائل في الأسلبة . فحين قام مرجوليوث بالطعن بالشعر الجاهلي بحجة أنه يفوق الشعر الاغريقي كماً ، انما برهن على انه لم يكن ليستوعب هذه المسألة ، عنيت أن القرآن لابد من أن يكون قد سبقته وشرطته كميات هائلة من الشعر المتطور نوعياً ، لأنه على قدر كمية ونوعية الشارط يأتي المشروط . ونمثل على ذلك بقولنا : ان تحقيق نصر صغير على العدو لا يحتاج الى تحولات كبيرة (كماً ونوعا) في المجتمع ، أما احراز النصر الساحق فيتطلب استقلابات جذرية تنقل المجتمع من حلقة الى حلقة أرقى . وذلك يعني ان نوعية القرآن الراقيـة تسمح لنا بتخيل كميات هائلة من الشعر الجاهلي . ولو لم تصلنا هذه الكميات الهائـلة لأثار لنا تاريخ القرآن متاعب جمة تتعلق بضروراته التمهيدية .

أفيصدق العقل ، اذن ، ان جميع الرواة — عربا وعجما — قد تواطؤوا عـلى تلفيق عصر أدبي بأكمله ؟وهل كان الناس من الغباء بحيث ينطلي عليهم ان عصراً بكامله

يكن اختلاقه ؟ والشك الذي ابداه القدماء بالمنحول من الشعر الجاهلي ، أما يحمل ايجابية فحواها ان المنحول أقل من الحقيقي لأن ماشك به الاقدمون من شعر هو أقل مما أثبتوه ؟ ان المستشرقين واتباعهم قد جعلوا من الحبة قبة ، كما يقول المثل .

والآن بعدما اقتنعنا بالشعر الجاهلي كضرورة مطلقة لو لم تصلنا لتساءلنا عنها، دعنا نعرض لاهم آراء المرحوم طه حسين .والحقيقة ان حججه يمكن تصنيفهافي حجتين اساسيتين ، هما :

أولاً ـ الشعر الجاهلي ليس مرآة للحياة الجاهلية :

ا ـ الشعر الجاهلي لا يعكس الحياة الدينية الجاهلية : « فأمـا هذا الشعر الذي يضاف الى الجاهليين فيظهر لنا حياة غامضة جافة بريئة أو كالبريئة من الشعور الديـني القومي والعاطفة الدينية المتسلطة على الناس أو المسيطرة على الحياة العملية » (راجع: « في الأدب الجاهلي » ، دار المعارف بمصر ، الطبعة التاسعة ، ص ٧٢ ـ ٧٣) بخصوص هذه الحجة ، لسنا نريد إلا أن نقول كلمة واحدة قالها الرسول : « الاسلام يجب ماقبله» .

ب ـ الشعر الجاهلي لا يعكس الحياة الاقتصادية الجاهلية : « فأنت تستطيع أن تقرأ امرأ القيس كله وغير امرىء القيس ، وأنت تستطيع أن تقرأ هذا ا الأدب الجاهلي كله دون أن تظفر بشيء ذي غناء يمثل لك حياة العرب الاقتصادية فيما بينهم وبين أنفسهم» (ص ٧٥) لست أدري كيف غاب ديوان عروة ، وشعر الصعاليك كلـه ، عن بال المرحوم ، وهو الشعر الذي يعكس الصراع الطبقي وعلاقات الانتاج بكل أمانة . أفنتهمه بأنه لم يكن كامل الاطلاع على الشعر الجاهلي ؟ ألا يعكس شعر الصعاليك ترديالاوضاع الانتاجية والعلاقات السالبة والاحوال الاقتصادية عند العرب ؟

« أفتظن أن القرآن كان يعنى هـذه العناية كلها بتحريم الربا والحث على الصدقـة وفرض الزكاة لو لم تكن حياة العرب الاقتصادية الداخلية من الفساد والاضطراب بحيث تدعو الى ذلك ؟ » (ص ٧٦)

أفتظن أن عروة كان قد قال :

ومن يك مثـلي ذا عيال ومقتراً   من المال يطرح نفسـه كل مطرح

وان الشنفرى كان قد قال :

واستفترب الارض كي لايرى له   عـلي من الطـول امرؤ متطول

« لو لم تكن حياة العرب الاقتصادية الداخليــة من الفساد والاضطراب بحيث تدعوا الى ذلك ؟ » .

« وحدثني أين تجد في هذا الأدب ، شعره ونثره ، وما يصور لك نضالاً ما بـين الأغنياء والفقراء » (ص ٧٦) أنت تطالب الى ان أن أحدثك ، اذن ؟ وها انذا أشير باصبعي الى شعر الصعاليك . والحق أن ما من شـيء في كتاب المرحوم يثير استغرابي أكثر من هذا الطلب .

جـ ـ الشعر الجاهلي يرينا الاخلاق على غير ما نراه في القرآن :

« فالشعر الجاهلي يمثل لنا العرب أجواداً كراماً مهينين للأموال مسرفـين في ازدرائها ، ولكن في القرآن الحاحـاً في ذم الطمع ... (ص ٧٧) لقد غاب عن بال المرحوم أن الشعر ، كل شعر ، يقدم الاخلاق كما ينبغي أن تكون ، لا كما هي كائنة في الواقع ، وهو يتعامل مع القيم على الامكان لا على التحقيق . وحين ندرس مرحلة أدبية لنستقرىء واقعها الاجتماعي من النصوص الادبيـة فاننا لن نملك ذلك إلا بالتحليل لا بالمباشرة . ان شعر الرثاء والمديح لا يمكن أن يعكس الا المثالي قبل الواقعي ، وإن كان يعكس الواقعي فيما يعكس .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترى ألا نجد البخل والجبن والتكالب على المال في شعر الهجاء . خـذ هذا البيت لعروة كشاهد على البخل :

اني امرؤ عافي انائي شـركة   وانت امرؤ عافي انائك واحد

وهذا ، كشاهد على تكالب الناس على الكسب :

وماطالب الحاجات من كل وجهة   من النـاس إلا من أجد وشمـرا

وانظر حال الفقير في الناس في قصيدة عروة التي يستهلها بهذا البيت :

دعيني للغنى اسـعى فاني   رأيت النـاس شرهم الفقير

لا أملك ان أرجع ان المرحوم لم يكن مطلعاً على شعر الصعاليك حين وضـع كتابه هذا .

ان خصيصة الكرم التي ألحقها الرثاء والمديح ببعض النـاس لم تكن تسبغ الا على الارستقراطية البدوية والطبقة التجارية وحدهما ، وهـذا أمر كانت تقتضيه شروط السيادة . والأهم من ذلك ان المرحوم قد فاته ان يستخلص الشيء من نقيضه . فاضفاء

صفة الكرم على الممدوح أو المرثي تعني حاجة المجتمع اليها كمثل أعلى أكثر مما تعني وجودها في الواقع .

واذا كان القرآن « يدقق في تنظيم الصلة بين الدائن والمدين » (ص ٧٨) ، فهو انما يفعل ذلك لأنه جاء كايديولوجيا بالدرجة الاولى ، لا كحالة جمالية ، كما هو شأن الشعر . زد على ذلك ان الشعر موضوعات لا يتعداها ، وهذا موروث قديم ما يزال له أنصار بيننا نحن في القرن العشرين ، فما بالك بالجاهلية ، يا رعاك الله ؟

د ـ الشعر الجاهلي والبحر :

« ومن عجيب الأمر انا لا نكاد نجد في الشعر الجاهلي ذكر البحر او الاشارة اليه ، فاذا ذكر فذكر يدل على الجهل لا أكثر ولا اقل » (ص ٧٩) ، أي جور هذا على الشعر الجاهلي !؟ نحن نستطيع ان نذكر ، على سبيل المثال لا الحصر ، خمسة مواضع لشعراء متفرقين يتطرقون فيها الى البحر أو ما يتعلق به . يقول امرؤ القيس :

وليل كموج البحر أرخى سدوله ... علي بأنواع الهموم ليبتلي

ويقول طرفة :

كأن حدوج المالكية غدوة ... خلايا سفين بالنواصف من دد

عدولية أو من سفين ابن يامن ... يجور بها الملاح طوراً ويهتدي

ويقول زهير :

يقطعن أجواز أميال الفلاة كما ... يغشى النواتي غمار اللج بالسفن

ويقول :

عوم السفين ، فلما حال دونهم ... فيد القريات فالعتكان فالكرم

ويقول النابغة :

يظل من خوفه الملاح معتصماً ... بالخيزرانة ، بعد الأين والنجد

فكيف نفتري على الشعر الجاهلي ونزعم انه لم يذكر البحر ، او ان ذكره لا يدل الا على الجهل ؟ ثم لماذا لا نأخذ مسألة أن الكثير من العرب كانوا يجهلون البحر حقاً . ومن المشهور أن عمر قد نهى معاوية عن انزال المسلمين في البحر . ويبدو ان عمر لم يكن يعرف البحر حقاً ، ولهذا طلب الى عمرو بن العاص ، واليه على مصر ، أن يصف له

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البحر . ان العرب لم يمتلكوا اسطولاً قبل وفاة عمر الذى كان يعلم حق العلم ان العرب فرسان يقاتلون على صهوات الخيل لا على ظهور السفن ، الامر الذي يؤكد ان العرب لم يكونوا في الجاهلية أمة بحرية . وتجارة اليمن والشام لم تكن الا تجارة قوافل ، قبل كل شيء .

ان حجة المرحوم طه حسين الرامية الىان الشعر الجاهلي لا يعكس الحياةالجاهلية منقوضة حتماً ، لأنه عكس علاقات الغزو وصلات القبائل بعضها ببعض ، كما عكس القيم المثلى للارستقراطي والفارس البدويين . وصور المرأة ظعينة أو مسبية أو موروثة . وصور الصراع الطبقي على أشده ، واطلعنا على فئة من الناس انقبلت علاقاتها العشائرية لتقيم صلات طبقية . وأحسب ان الصعاليك هم أس الخط اليساري في التاريخ الاسلامي . فأنا لا أجد فرقاً بين قول عروة :

فأبلغ عذراً او اصيب رغيبـة ومبلغ نفس عذرها مثل منجح

وقول أبي ذر : عجبت لمن لا يجـد القوت في بيته كيف لا يخرج الى النـاس مشهراً سيفه .

أما أن يطلب المرحوم من الشعر الجاهلي ان يصور العلاقات التجارية مع البلدان الاخرى ، وان يحدد حالات الربا والمداينة ، فهو أمر ينسىصاحبه ان الشعر الجاهليفي غالبيته بدوي ، وان التجارة وشؤونها حضرية بالدرجة الاولى . ان الشعر الجاهلي قـد عكس العلاقات البدويةعلى أحسن وجه. ماقولكم اذا ذهبنا الى ان شعر جرير والفرزدق وعمر بن ابي ربيعة (وهؤلاء هم اركانالشعر الاموي) لميكن يعكس الفتوحاتالاسلامية الكبرى المعاصرة له ؟ افنزعم ان هذا الشعر منحول ؟

ووجيز القول ، يسعنـا ان نزعم ما مفاده ان الشعر الجاهلي قـد عكس الحياة الاقتصادية في الجاهلية على أحسن وجهعكساً مباشراً ، عبر الصعاليك . وعكساًلامباشراً عبر شعر سواهم . ان تحليلالقصيدة ، أعني القدرةعلى قراءة تحتانيتها ، هو مانستطيع ان نفترف منه ما نشاء ، من صور الحياة الاقتصادية في الجاهلية .

ثانياً ـ الحجة اللغوية واللهجوية :

بعد مايجهد المرحوم نفسه ليثبت التباين القائم بين اللغة الحميرية والعربية ،الامر

الذي لايماري فيه احد ، وبعد مايقدم حجة القراءات السبع للقران ، نجده يطرح هذا السؤال : « أسادت لغة قريش ولهجتها في البلاد العربية واخضعت العرب لسلطانها قبل الاسلام أم بعده ؟ » (ص ١٠٥) في قناعتي أن الاجابة عن هذا السؤال ينبغي ان تستفيد من صحة الشعر الجاهلي لا أن تؤخذ حجة عليه ، اذ الشعر الجاهلي دليل جازم على أن لهجة قريش كانت سائدة في معظم بلاد العرب خلال القرن السادس الميلادي ، ولاعجب في ذلك فالتجارية (الميركنتيلية) الحجازية كانت تحكم قبضتها على طرق التجارة من خلال تعريب هذه الطرق ، ومن خلال تعريب الاسواق أيضاً . فقد كان الجو مهيئاً أحسن تهيئة قومية عشية الثورة الاسلامية ، الشيء الذي نملك استقراءه من الانتصار السريع للاسلام ، هذا الانتصار الذي ماكان يمكن أن يتم بتلك السرعة لولا ممهداته الضرورية .

ونحن لانعلم السبب الذي جعل المرحوم يرفض ان تكون العربية قد سادت معظم انحاء جزيرة العرب قبل الاسلام اذ هو يظن ان السيادة انما كانت للجنوب لا للشمال . وقد غاب عن باله ان الشمال الذي تمكن من انجاز أعظم ثورة في تاريخ الامة العربية كان من المتعذر عليه ان يخطو هذه الخطوة الجبارة لو لم تسبقها تراكمات تاريخية ضرورية ، لعل اهمها ان الشمال بسط نفوذه على كل خطوط التجارة واسواقها في جزيرة العرب . وحين ادعى طه حسين ان اليمن كانت أرقى من الحجاز ، فان دعواه هذه لاتصدق الا على عهد سبأ ومعين وحمير ، لأن اليمن كانت قد لحقها الانحطاط بدليل تغلب الاحباش والفرس عليها ، في حين بدأ الحجاز منذ مطلع القرن السادس الميلادي بنهضة ذات قفزات نوعية في ميدان الاقتصاد والحضارة والعمران ، مما جعل منه قطب العرب والموطن الذي راحت قبائلهم تؤول اليه وتستقر .

والغريب ان المرحوم يحاول ان يقطع عليك السبل من حيث تحليل المسألة اللغوية بقوله : « ليس هناك اذن سبيل الى أن نفهم ان القحطانية قد اتخذت لغة عدنان أداة لاظهار آثارها الادبية ، فكيف شعر شعراء قحطان وسجع كهانهم وتكلم خطباؤها بلغة القرآن ؟ انما فعلوا ذلك لان ما يضاف اليهم من الشعر والسجع والنثر قد حمل عليهم بعد الاسلام حملا . » (ص ٩٠) لقد ظل المرحوم يستشهد بالقرآن حتى صار الكتاب الكريم حجة عليه . فقد نسي « رحلة الشتاء والصيف » وأثرها على ذلك . اذا كانت اليمن ، التي مازال الصراع بينها وبين القيسية قائما حتى اليوم ، قد نحلت هذا الشعر المنسوب الى شعرائها ، اما كانت القيسية قادرة على فضحها محتجة بالحجة اللغوية التي يطرحها

المرحوم ؟ وحين يقال له ان بعض ، أو معظم ، شعراء اليمن ، كامرىء القيس ، مثلاً ، كانوا قد عاشوا في الشمال ، وهذا يعني أنهم كانوا يتقنون لغة عدنان ، فإن المرحوم يرفض السبب الذي جعلهم ينزلون الى الشمال ، بعدما انهار سيل العرم ، دون ان يقدم سبباً وجيهاً لرفضه هذا ، ويرفض ان تكون قبائل الاوس والخزرج وسواهما قد استوطنت الشمال مهاجرة بعد انهيار ذلك السد . ولسنا ندري كيف أباح المرحوم لنفسه ان يشك بهذه الهجرة المتفق عليها من قبل المؤرخين القدماء والمحدثين ، مع قبوله لواقعة انهيار السد ، بل وعلى الرغم من ان القرآن قد ذكر هجرة السبئيين ونص عليها صراحة بقوله : « وجعلنا بينهم وبين القرى التي باركنا فيها قرى ظاهرة وقدرنا فيها السير سيروا فيها ليالي وأياما آمنين » (سبأ ، ١٨) ، « ومزقناهم كل مُمَزَّق»(١٩) .

بدهي ان انهدام سيل العرم هذا كان سيؤدي بالضرورة الحتمية الى هجرة بعض القبائل المستفيدة منه . والحقيقة ان المؤرخون يجمعون على هجرة بعض القبائل المستفيدة منه . والحقيقة ان المؤرخون يجمعون على هجرة اهل اليمن ، لا الى الشمال فحسب ، بل حتى الى مناطق خارج جزيرة العرب . وفي رأينا ان انحطاط اليمن سابق على انهيار السد ، وان عامله الاساسي هو سيطرة الرومان على الاسواق التجارية في حوض البحر المتوسط ، وهذا يعني ان انحطاط اليمن بدأ قبل تشكل الدولة الحميرية (١٥٠ — ٣٠٠ م) ، أي في العصر الذهبي لروما ، وهو القرن الاول قبل المسيح . ان انتقال السيطرة التجارية على المتوسط والاحمر ، واسواقها ، من يد اليمن الى يد الرومان قد بدا ينقل بالتالي موازين القوى من ايدي الجنوبيين الى ايدي الشماليين ، وبخاصة الحجازيين ،نظراً لقربهم من تخوم الامبراطورية الرومانية . والحقيقة انطرق التجارة الدولية لو دانت للفرس لا الرومان ، لكانت نجد هي المؤهلة للقيام بدورالحجاز ولكانت مهداً للثورة . فلم يكن صدفة ان اطلق الرومان على العرب اسم « الحلفاء » .

ان سقوط الدولة الحميرية في اواخر القرن الثالث الميلادي سقوطاً تاماً بيد الاحباش قد لعب هو الآخر دور نقل زعامة العرب السياسية الى الشمال . كما ان هذا السقوط قد القى بزمام التجارة في ايدي الحجازيين . والحق ان صور التاجر والحانوت والسفينة والملاح والراية التي كان ينصبها التاجر ليستدل عليه ، وهي صور كثيراً ما نجدها في الشعر الجاهلي ، بخلاف ما زعم المرحوم ، هي برهان قاطع على رواج الحركة التجارية في معظم ارجاء الجزيرة العربية عهد ذاك .

وفضلاً عن ذلك ، ان في امكان المرء أن يطرح فرضية فحواها أن قريش نفسها ، وعرب الشمال جميعاً هم من اليمانية أصـــلاً . فاذا علمنا أن اليمن قبل الفتح الحبشي كانت أرقى مركز تجاري في الجزيرة العربية ، واذا علمنا أن قريش انمـــا سميت كذلك لانها تتكسب بالتجارة (إذ أن كلمة « قريش » مأخوذة من الفعل « قرش » ، أي عاش على التجارة ، ومنه كلمة « قرش » المعروفة) ، واذا صدقت الاخبار القائلة بأن جرهم كانت تستوطن مكة قبل قريش ، وحين جاءت قريش أجلاتهم عنها ونزلتها ، يصح أن نفترض ما خلاصته ان قريش هذه قد جاءت من الجنوب . فقريش المتكسبة من التجارة يحتمل أن تكون قد جاءت من مركز تجاري لا بدوي ، واليمن هي الموطن الاكثر احـــتمالاً لهذا المركز . واذا صحت هذه الفرضيـــة ينتج عن ذلك أن لغة اليمن الشعبية هي لغـــة الشمال نفسها ، وأن الحميرية لم تكن الالغة الارستقراطية والثقافة في مرحلة دولة حمير ، ومن قبلها سبأ ومعين ، وبانهيار هذه الدولة في أواخر القرن الثالث انطلقت القبائل تتكلم لغتها الشعبية وترفعها الى درجة لغة الثقافة . وليس هذا يستبعد لان مصر قد اكتشف فيها لغتان ، الهيروغليفية ، كلغة رسمية ، والديموطيقية ، كلغة شعبية . ان من المستحيل أن يتكلم البدو في عهد بلقيس اللغة التي كانت تتكلمها ملكتهم نفسها . ان الملكة التي لا بد أن يكون الكهان قد أشرفوا على تربيتها وتعليمها لا يمكن أن تتكلم لغة الرعاة الاميين ذاتها ودون فروق لهجوية على الاقل .

والحق ان لغة حمير ولغة القرآن هما شقيقتان توأمان لا تختلفان عن بعضها بعضاً كثيراً . فمما يخول لنا حق طرح فرضيتنا السابقـة ان مؤرخي القرن الرابع الهجري قد ذهبوا الى ان عرب اليمن كانوا يتكلمون لغة عربية فصيحة . كمـا أن من المستحيل ألا تفرز الحميرية ، الـــتي كانت تتطور خلال ألفي عام ، لهجة عامية شعبية . وايا كان الشأن ، فان الحميرية لا يمكن ان تكون اكثر من لهجة عربية موغلة في القدم ، حافظت على استمرارها (كاللاتينية) وثباتها وابتعادها عن التطور الداخلي عوامل تاريخية اهمها ان أصبحت لغة الثقافة لكل دول اليمن القديمة المتلاحقة .

ان هذه الاطروحة الرامية الى ان ما ندعوه باللغة الحجازية كانت ذات يوم لغـــة الشعب في اليمن وسواه ، في حين كانت الحميرية ، التي تنتسب الى سبأ ومعين قبل حمير ، اي الألف الثاني قبل المسيح، هي اللغة الرسمية لليمن عبر ألفي سنة، هذه الاطروحة التي احسبها تقدم لاول مرة كتفسير لنشأة اللغة العربية ، هي ما ينبغي العمل على اثباتها أو دحضها ابتغاء الوصول الى ارومة اللغة العربية وينابيع تشكلها . غير ان نفي هـــذه الاطروحة

لا يعني عجزنا عن دحض الحجة اللغوية ، بل نحن نملك ذلك عبر ربط النمو اللغوي بتحولات الحركة التجارية في القرنين السابقين على الاسلام .

ولكن ما يدعم اطروحتنا هو الهجرات اليمنية المؤكدة الدائمة الى الشمال والتي جلبت قبائل يمنية الى الحجاز وسواه ، اذ يرجح ان يهاجر الفقراء لا الاغنياء اليمنيين اثر كل احتلال في الاوضاع الاقتصادية والسياسية لليمن ، ولا سيما اذا عرفنا ان حضارة اليمن الزراعية كانت حضارة سدود معرضة للانهيارات على الدوام . واظن ان اليهود الذين استقروا في المدينة هم من اليمن ، وقد نقلوا خبراتهم الزراعية والتجارية الى تلك المناطق التي اعادوا عمرانها بعدما كانت زاهرة في العهود السحيقة . وكذلك هو حال يهود خيبر ووادي القرى . والارجح عندي ان تكون هذه المجموعات اليهودية وقد هاجرت الى الحجاز اثر سقوط اليمن (القلعة الرئيسية لليهود يومذاك) بيد الاحباش المسيحيين الذين كان لا بد لهم من أن ينتقموا للمجزرة التي دبرها اليهود لمسيحي نجران .

وحتى اذا لم تكن قريش يمانية الأصل ، فان في وسع المرء ان يؤكد تكون لغة حجازية بدأت تتشكل منذ مطلع القرن الخامس الميلادي ، ولم تكن لغة قريش الا عمودها الفقري . وفي يقيني ان لغة القرآن هي لغة الحجاز هذه ، بل ان لغة قريش في المرحلة الجاهلية العليا كانت لغة الحجاز (او لغة القرآن) نفسها . ففي حين وردتنا أخبار عن فروقات لهجوية بين لغة الرسول ولغة الوفد اليمني الذي أتاه مبايعاً ، فاننا لم يردنا خبر عن فروق لهجوية ذات شأن بين لغة المهاجرين والانصار ، الامر الذي يدعم صحة الفرضية القائلة بأن الحجاز كان يملك لغة موحدة قبل الاسلام ، وليكن اسمها لغة قريش ، او لغة الحجاز ، سيان .

وفي مقدورنا تقرير مامفاده ان بناء كعبة الحجاز ، كتنافس تجاري لكعبة اليمن ، لا يمكن ان يكون قد تم إلا بعد انحسار النفوذ التجاري لليمن . ونحن نرجح ان يكون هذا الانحسار قد بدا في القرن الاول قبل المسيح ، اي بسيطرة روما على اسواق المتوسط والاحمر ، الذي نجم عنه تحول التجارة في بلاد العرب من اليمن الى الحجاز . ان هجرة السبئيين في القرن الثاني الميلادي ، بناء على رأي (بلو) ، يعني أن اليمن قد انحطت حقاً . ونحن نرجح ان يكون الحجاز قد أخذ بالنهوض بدءاً من ذلك القرن . وربما تهيأ له المزيد من أسباب النهضة عند انهيار دولة حمير في أخريات القرن الثالث ، وبوسع المرء ان يفترض قيام هجرات كبيرة اتجهت من اليمن نحو الشمال بين القرن الاول

قبل المسيح والقرن الثالث الميلادي ، دون أن ينقطع سيل هذه الهجرة في القرون اللاحقة ، وبوسع المرء أن يفترض كذلك ان هذه القبائل اليمنية قد طغت على الشمال وأكسبته لغتها العربية التي يمكننا أن نفترض انها اليمنية العامية . وليس مما يدحض هذا الافتراض ان حضارة ثمود التي ترقى الى القرن الثامن قبل المسيح ، وكذلك حضارة لحيان والصفائيين ، التي كانت تستخدم لهجة عربية معينة ، تعني أن نشوء اللغة العربية اسبق من هذه الهجرات اليمنية . وذلك لأننا نملك ان نقول بأنه ما من شيء يمنع أن تكون ثمود نفسها يمنية الاصل وأنها اتت ومعها لهجتها اليمنية الشديدة الشبه بالعربية . كما انه ما من شيء يمنع ان تكون لهجة ثمود هي اقدم انشقاق عامي عن الحميرية .

وعلى أية حال ، فان التقارب الشديد بين الحميرية والعربية يخولنا وحده حق افتراض خروج العربية من الحميرية (لا العكس ، لأن الحميرية كانت لغة قديمة لحضارة اليمن) . واذا كانت اللغة العربية اصيلة في الشمال ، ولم يجلبها المهاجرون اليمنيون معهم ، فان مما لا ريب فيه أنهم تعلموها من الشماليين بعد اندماجهم بهم . غير أن مما يرجح فرضيتنا الرامية الى ان الجنوبيين جلبوا معهم العربية (بوصفها عامية يمنية) من بلادهم هو أن لغة الغساسنة والمناذرة لم تكن حميرية بل عربية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والآن فلنغض الطرف عن فرضيتنا الرامية الى ان العربية عامية حميرية ، ولنناقش المسألة اللغوية انطلاقاً من الحجاز وشروطه الاقتصادية في الحقبة الجاهلية .

لقد فات الرائد الكبير أن يربط بين الثقافة والانتربولوجيا (وخاصة الدين) ، من جهة ، وبين الشروط الاقتصادية المتحركة في الواقع الجاهلي ، من جهة أخرى . وهنا يكمن سر مقتل حجته اللغوية ، فهي تتهافت أمام الربط المتين بين الوعي والواقع ، بين العوامل الروحية وبين الشروط المادية أو الاقتصادية للعرب الجاهليين .

ان مكة التي كانت تمارس الحوار التجاري مع كافة الاتجاهات (رحلة الشتاء والصيف) ، والتي ربطت الدين الوثني بالسوق عبر الكعبة ، هذا الربط الذي أفادت منه الثورة الاسلامية التي تنطوي في أحد جذورها على جعل مكة قبلة الناس ، بل على ابقائها قبلة للناس ، ان مكة التي محورت الدين حول ذاتها ما كان يعوزها أن تمحور اللغة حول ذاتها أيضاً . وكذلك ما كان يعوزها أن تمحور الشعر حول ذاتها . والحق أنها فعلت ، اذ كان الشعراء (وهذا شكل من أشكال الحاق الشعر والثقافة بالسوق) كل عام يأتون الى قريش ويلشرونها شعرهم ، فان لقي استحساناً منها كتب له البقاء ، والا فمصيره الزوال

وهذا مما أملى على الشعراء أن يكفوا عن اتخاذ لغاتهم ولهجاتهم المحلية كأوعية لمشاعرهم بل اضطرهم الى قول الشعر بلغة قريش ، أو ما اوثر أن ادعوه بلغة الحجاز . ولا يمكن تكذيب هذا الخبر ، لأن ربط الدين الوثني بالسوق ، عبر الكعبة ، يجعل من الأسهل ربط الشعر بذلك السوق. ولا يعني ربط الشعر بالسوق أن يتحول الشعر الى أخبار عن الاسعار والمداينة ، وما الى ذلك، لأن للشعر موضوعاته التقليدية التي لايجوز له تخطيها . بل الربط يعني أن تغدو مكة سوقاً للشعر ، كما هي سوق للبضاعة لتتحول الى مركز ثقافي يلعب دوراً هاماً في اجتذاب العرب الى السوق التجارية .

لقد فات الرائد الكبير أن يربط بين ظاهرتين متجادلتين : الاولى أن الشعر الجاهلي (الذي ورثناه ، لا الذي لم نرثه) بدأ يزدهر منذ أواسط القرن السادس الميلادي والثانية أن حركة التاريخ العربي كانت قد تمت لها الانتقال ، منذ أواسط ذلك القرن عينه ، من نجد الى الحجاز ، بعد أن تم لها الانتقال من اليمن الى الحجاز أيضاً ، اثر الفتح الحبشي لليمن عام ٥٢٥ م ، وذلك لأن مدن الحجاز كانت قد غدت مراكز مالية وتربوية وتجارية مزدهرة ، الشيء الذي يمكن استقراؤه من القرآن نفسه . وأخذ رأس المال المالي يعمل بانتظام ليحول الحجاز من ممر تعبره القوافل التجارية المتنقلة بين الشام واليمن ، الى مركز لهذا النمط من الرأسمال ، وفقاً لما يقوله عمر فروخ في كتابه « تاريخ الجاهلية » . ولعل وقوع الحجاز (واسمه « حجاز » لأنه يحجز بين اليمن والشام ، وفقاً لقول الأقدمين) في منتصف الطريق بين الشام واليمن هو الذي أهله — بعد سيطرة روما على المتوسط — ليتحول الى هذا المركز . ونظراً لما يفرزه السوق الجديد من أسباب للعيش فقد اجتذب اليه الكثير من القبائل العربية النجدية واليمنية، وخاصة القبائل الأولى التي انهكها التصاول التناحري فيما بينها . والارجح عندي ان نجد كانت تعاني منذ اوائل القرن السادس من تفجرات سكانية ليس أدل عليها من هجرة النجديين في تلك الآونة الى بلاد الرافدين حيث تجد الكلأ والماء ، والى أسواق الحجاز حيث تجد العمل المأجور . ولنطرح السؤال التالي أكان تحول الحجاز الى سوق كبيرة ، او مركز تجاري عظيم ، سبباً للهجرات ام نتيجة لها ؟ الحق ان العلاقة جدلية بين الموضوعتين ، فالسوق تطلب البشر ، وتكدس البشر يقضي الى تطور السوق وازدهارها .

ولقد حاول حكام اليمن ان يقيموا كعبتهم الخاصة وأن يجعلوا من اليمن المركز التجاري لبلاد العرب . ولهذا قام حسان بن التبع بغزوة (٤٨٠) تستهدف هدم الكعبة

ونقل حجارتها الى كعبة اليمن . ولكن الشماليين أسروه وأوقعوا بجيشه وخاب مسعاه، الأمر الذي يدلل على وهن اليمن في تلك المرحلة ، وعلى منعة الحجاز وقوته في الوقت نفسه . أما قصة عام الفيل فأشهر من ان نشير اليها . ولعل موقع الحجاز كوسيط جغرافي هو الذي مكنه من التحول الى وسيط تجاري ومركز أساسي لاقتصاد العرب ، على الرغم من ان اليمن كان أرقى من الحجاز من الناحية السياسية طيلة التاريخ القديم .

ان هذه الاوضاع التجارية (والمعروف ان النشاط التجاري يؤدي الى وحدة قومية أول مظاهرها الوحدة اللغوية) وهذه التنقلات السكانية لابد وأن يسفر عنها بالضرورة تجانس لغوي ، أن لم نقل وحدة لغوية . وهذا التجانس يحتمه نزوع الطبقة التجارية نحو بسط هيمنتها على الاسواق وطرق التجارة ، والحقيقة ان المناطق التي لم تكن تقع عبر طرق التجارة ظلت تتكلم الحميرية حتى اليوم (جبال ظفار مثلاً) ، في حين كانت العربية الحجازية ترغم اليمنية الحميرية على التراجع والاختفاء تدريجياً في كل مكان كانت تطؤه أقدام التجار وقوافلهم . وأظن أن الحميرية أخذت تتراجع أمام الحجازية أثر اخفاق التبع حسان في حملته على الكعبة ، أي منذ أخريات القرن الخامس الميلادي . وفي ميسورنا القول بأن الغزو الحبشي للحجاز بعد اليمن لابد من ان يكون قد خلق شعوراً قومياً لدى العرب أزاح ضغائنهم الاقليمية ، أو ارجأها ، نظراً للخطر المشترك ، الامر الذي يمكن ان يكون قد أفاد اللغة الحجازية ، وذلك عبر تخفيفه للعصبية اليمنية التي كانت مضطرة الى التواري ليحل محلها شعور قومي عربي . وليس هذا من قبيل الظن ، لأن الشعور القومي قد برز فعلاً في ذي قار . والحق انهذا الشعور القومي كان أساساً من أسس الاسلام ، الذي أفاد منه في تأليب العرب ضد الفرس والروم .

ولهذا لم يكن صدفة ان يقام سوق عكاظ بالقرب من مكة ، إذ هو شكل من أشكال ربط الشعر بالسوق وبعاصمة العرب (مكة) أيضاً . ومن أشكال هذا الربط الاخرى تعليق المعلقات على جدار الكعبة . ان سوقاً واحدة تقام للبضاعة والشعر (والحقيقة ان منظمي هذه السوق قد استغلوا خصيصة نفسانية أساسية في العربي : حب الشعر) في مكان واحد كفيلة بأن توجد نوعاً من التجانس اللغوي بين القبائل ، وان ظلت هذه القبائل تحتفظ ببعض سمات لهجاتها وببعض مفرداتها المحلية . لو استطاع

الرائد الكبير ان يربط الوعي بأرضيته الاجتماعية ـ الاقتصادية لعرف حال اللغة العربية في القرن السادس الميلادي .

والحقيقة أنه مامن شيء أدل على علاقة اللغة وتطوراتها بحركة التجارة من ان لغة الجاهلية العليا أرق واكثر بعداً عن الالفاظ الخشنة من لغة الجاهلية الدنيا . وهذامايعكسه الشعر الجاهلي بوضوح ، وهو يعني ، أول مايعني ، ان لغة البدو الخشنة كانت تتراجع لتخلي الساح أمام لهجة الحضريين التجارية الرقيقة . كما يعني ان المدن كانت تنمو باطراد وتمارس تأثيرها الواسع والعميق على البادية . ان وجود فوارق لغوية جوهرية بين شعر الجاهلية الدنيا وشعر الجاهلية العليا لهو دليل فصيح على ان العربية كانت تمارس الازاحة على كافة اللهجات واللغات العربية الاخرى ، وان هذه الازاحة بلغت الذروة في الآونة التي سبقت ظهور الاسلام مباشرة . والحق ان هذا التطور اللغوي باتجاه الاسلوب الأرق مؤشر يتجه صوب ابراز حقيقة فحواها ان شعر اواسط القرن السادس كان بدوره طوراً متقدماً ـ لغوياً وفنياً ـ بالاضافة الى طور سبقه . فلو تحدر الينا شعر جاهلي ينتمي الى القرن الخامس لوجدنا الفرق شاسع البون بين لغته ولغة أوس بن حجر ، مثلاً ، ومرد ذلك الى ضآلة تأثير التجارية (المركنتيلية) على التطور اللغوي في تلك الحقبة السحيقة بالمقارنة مع تأثيرها على شعر القرن السادس ، ولا سيما ما كان منتمياً الى أخريات القرن نفسه . ففي الجاهلية العليا لم يبق أمام التجارية الحجازية الا أن تقيم وحدة العرب السياسية لكي تهيمن على السوق هيمنة مطلقة .

ان لغة الخنساء ، وهي من المتأخرين ، تختلف كثيراً عن لغة شعراوس بن حجر ، وهو من السابقين عليها . ولا يمكن أن يكون شيء مسؤولا عن هذا التحول اللغوي الا تحول الحجاز في القرن السادس الى نقطة محورية ترتبط بها القبائل العربية . فالحجاز المدني قد أثرعلى لغةالقبائل وأخذ يدخل فيها الفاظه الرقيقة ويدفع بألفاظهاالصحراوية غير المنعمةالىالاختفاء . وهذا لايعني أن الحجاز لم يؤثر في لغة المرحلة الجاهليةالدنيا ، بل يعني ان تأثيراته قد تحولت الى قفزة في الجاهلية العليا نتيجة لتراكمات سابقة كانت تفعل فعلها النوعي في مراحل التطور اللغوي كافة .

ولعل مما هو بليغ الدلالة ان القبائل التي قرأت القرآن الحجازي اللغة لم تأخذه مترجماً الى لغاتها ، ولم نسمع قط عن أية عقدة لغوية كان سببها القرآن لغيرالحجازيين، إلا بقدر ما كان بسبب للحجازيين أنفسهم ، الأمر الذي من شأنه أن يشير الى وحدة

لغوية سابقة على القرآن . والحق أن الشعر الجاهلي هو الذي حل له هذه العقبة قبل قرن من ظهور الاسلام على الأقل . وهذا يعني ان علينا أن ننطلق من الشعر الجاهلي لدراسة تطور اللغة ، لا من تطور اللغة لاثبات صحة الشعر الجاهلي .

ومع ذلك كله ، لم يلغ الشعر الجاهلي فوارق اللهجات ، بل هي ظاهرة واضحة لكل من شاء أن يتحراها ، ولكنها في الحقيقة طفيفة وليست بارزة بشكل مميز . كما ان حجة القراءات السبع لاتدحض ان اللغة الحجازية كانت قد سادت قبل الاسلام معظم أرجاء الجزيرة العربية، بل هي تنفي أن تكون هذه اللغة قد أصبحت لغة الحياة اليومية لدى الرجل العادي . ان لغة الحجاز كانت قد أصبحت في القرن السادس لغة التجارة والارستقراطية والمشتغلين بالأدب والدين والمعرفة بوجه عام ، وباختصار هي لغة الرجل الخاص . وما ذلك الا نتيجة لما استطاعت التجارة الحجازية أن تحققه حين تمكنت من أن توثق كافة اسواق العرب بسوقها الرئيسي (مكة) . والدليل على هذا الربط ، وعلى نفوذ مكة بين العرب طراً ، هو أن مجرد دخول هذه المدنية في الاسلام قد جر العرب جميعهم الى هذا الدين الجديد ، بما في ذلك اليمن . ولو لم تكن اليمن تدين بنوع من الولاء للحجاز في تلك الحقبة لما كان لاسلامها أن يأتي الا بالسيف .

ولا ريب في أنه لو كانت هذه الفوارق اللهجوية عظيمة الشأن لظهرت في شعر القرن الاول الهجري ، لأنه ليس من اليسير أن تنطفىء هذه الفوارق بمجرد ظهور الاسلام ، إلا اذا كانت قد سبق لها أن انطفأت حقاً . ان غياب كافة الفوارق اللغوية من شعر القرن الاول الهجري لايعني انها ذابت بعد الاسلام ، بقدر ما يعني أن التقليد الشعري كان يقضي بقول الشعر بلغة الحجاز منذ ما قبل الاسلام .

ان الغاء عثمان للقراءات السبع يؤكد أن الفوارق اللهجوية واللغوية لم تكن عظيمة أو ذات شأن ، والا فما كان عثمان ليقدم على ذلك الالغاء . أما نزول القرآن على سبع لهجات ، في حين جاء الشعر الجاهلي على لهجة واحدة ، فما ذاك إلا لأن القرآن كان يتجه الى الرجل العادي بالدرجة الاولى ، أعني الى الجماهير بلغتنا المعاصرة ، ولما كان من المهم أن تفهم الجماهير الكتاب فقد كان من الضروري الاستعانة بالقراءات السبع .

وثمة مسألة أخرى : ان غياب شعر حميري ينتمي الى القرنين الاول والثاني الهجريين يعني ان اللغة الحميرية كانت قد كفت عن كونها لغة أدب قبل هذه المرحلة . حين بدأت اوربا تتحول الى لهجاتها او لغاتها المعاصرة وتنفصل عن اللغة اللاتينية .

كانت المؤلفات يظهر بعضها بهذه اللغة وبعضها الآخر باللغة المحلية ، بمعنى ان ازاحة اللاتينية او الانقطاع عنها كان تدريجياً . فاذا صح أن لغة قرنين قد محت او ازاحت لغة حمير بعد الاسلام، فان هذه الازاحة كان ينبغي ان تكون تدريجية هي الاخرى ،وبالتالي فان لغة حمير كان ينبغي عليها الاستمرار في التواجد عبر القرنين الاول والثاني الهجريين ، وكان لا بد ، اذن ، ان يكتب تراث بالحميرية في هذين القرنين مثلما كتب بالحجازية ، وفي عصر كانت فيه حركة التأليف سائدة ، فلماذا لم يصلنا شيء من هذا ؟ من المؤكد أنه في عهود الانتقال اللغوي تتجاور اللغتان الهابطة والصاعدة لحقبة من الزمن ، بحيث تغدو اللغة الصاعدة لغة ثقافة ، في حين تتوارى اللغة الهابطة من الوجود بالتدريج ،ولا سيما في القرون الوسطى التي تنعدم فيها وسائط الاتصال الجماهيري وتختص الارستقراطية وحدها بالثقافة . ان اللغة العربية المعاصرة ، رغم كل ما تبذله الدول العربية من اموال على التعليم المدرسي والجامعي، ورغم توسع رقعة التعليم ، ورغم انتشار وسائط الاتصال الجبارة، ولا سيما الاذاعة والصحيفة، رغم كل ذلك لم تستطع الفصحى ان تزحزح العامية الا زحزحة نسبية . ان قرناً آخر من التطور السريع لن يلغي العامية . ان عدم وراثتنا لشعر حميري ينتمي الى العصر الاموي (العصر الذي بلغ فيه الصراع بين القيسية واليمانية أوجه) لا يعني الا أمراً واحداً فحواه أن الحميرية كانت قد سبق لها ان كفت عن كونها لغة الأدب والتجارة والنبلاء البدو في عهد سابق على القرن الاول الهجري ، ترى أما كان بوسع القالي ، حين اتهم خلف الاحمر بأنه مؤلف اللامية ، ان يقول بأن لغة الأزد كانت حميرية واللامية مكتوبة بالعربية ، الامر الذي من شأنه ان يدعم تهمته ، لو انه كان يستطيع ان يحتج بهذه الحجة ؟ ان كل من تعرض لمنحول الشعر الجاهلي من الرواة والمؤرخين القدماء ، كابن سلام مثلاً ، لم يتطرقوا الى فرق لغوي بين اليمن والحجاز . لماذا ؟ أليس لأن هذا الفرق كان ملغياً بالفعل ؟

خـــاتمة :

لم نتطرق الى ما اورده المرحوم طه حسين من أسباب انتحال الشعر، بل اكتفينا بحجتيه اللتين ظنها نافيتين للشعر الجاهلي ، ونحن نؤيد الأسباب التي قدمها المرحوم للانتحال ، فالسياسة عامل ، والدين عامل ، والشعوبية عامل ، والعصبية عامل آخر . فلا شك في أن قصائد ومقاطع وأبيات قد انتحلت وحملت على الجاهليين حملا للاسباب

الوجهة التي قدمها المرحوم ، غير أنه ما من سبب في العالم يمكن أن يكون مسؤولاً عن انتحال عصر بأكمله او بمعظمه .

وحين نراه يقدم العصبية كسبب من اسباب الانتحال فانه يعجز عن أن يرى الموقف بجدليته الثنائية ، اذ أن العصبية نفسها كفيلة بأن تفضح كل انتحال تنسبه احدى القبائل الى نفسها .

والحقيقة أن المرحوم يقبل اموراً لا يمكن لعالم أن يقبلها ، منها مثلاً :

أ — « ولابن سلام مذهب من الاستدلال لاثبات ان اكثر الشعر قد ضاع . ولا بأس بأن نلم به المامة قصيرة . فهو يرى ان طرفة بن العبد وعبيد بن الأبرص من أشهر الشعراء الجاهليين واشدهم تقدماً ، وهو يرى أن الرواة المصححين لم يحفظوا لهذين الشاعرين غير قصائد عشر ... وشق على الرواة ، او على غير الرواة ، الا يروى لهذين الشاعرين الا قصائد عشرة فأضافوا اليهما ما لم يقولا ، وحمل عليهما — كما يقول ابن سلام — حمل كثير . » (ص ١٣١) أهكذا « شق على الرواة » !؟ ألأنه « شق » عليهم راحوا ينسبون الى هذين الشاعرين الكثير من القصائد المنحولة ؟ والأهم من ذلك ، لماذا يرفض المرحوم الاخبار التي تثبت صحة الشعر الجاهلي، ويقبل خبراً أوهى من خيوط العناكب كهذا الخبر ؟ ان « شق على الرواة » لا يمكن أن تكون سبباً للانتحال .

ب — « ولأمر ما شعروا [العرب] بالحاجة الى اثبات ان القرآن كتاب عربي مطابق في الفاظه للغة العرب ، فحرصوا أن يستشهدوا على كل كلمة من كلمات القرآن بشيء من شعر العرب يثبت ان هذه الكلمة القرآنية عربية لاسبيل الى الشك في عربيتها » . (ص ١٣٨) ترى ، ماهو هذا « الأمر » ؟ وكيف ننسى أن القرآن ينص بصراحة قائلاً : « إنا أنزلناه قرآناً عربياً » ؟ اذن ما الحاجة الى الشعر الجاهلي لاثبات عروبة هذا الكتاب طالما انها ثابتة بنص قرآني ؟ ولكن المرحوم مايلبث أن يناقض نفسه على الفور ، أو بعد بضعة اسطر ، اذ يقول : « .. اننا نعتقد أنه اذا كان هناك نص عربي لا تقبل لغته شكاً ولا ريباً ، وهو لذلك اوثق مصدر للغة العربية ، فهو القرآن » . (ص ١٣٨) .

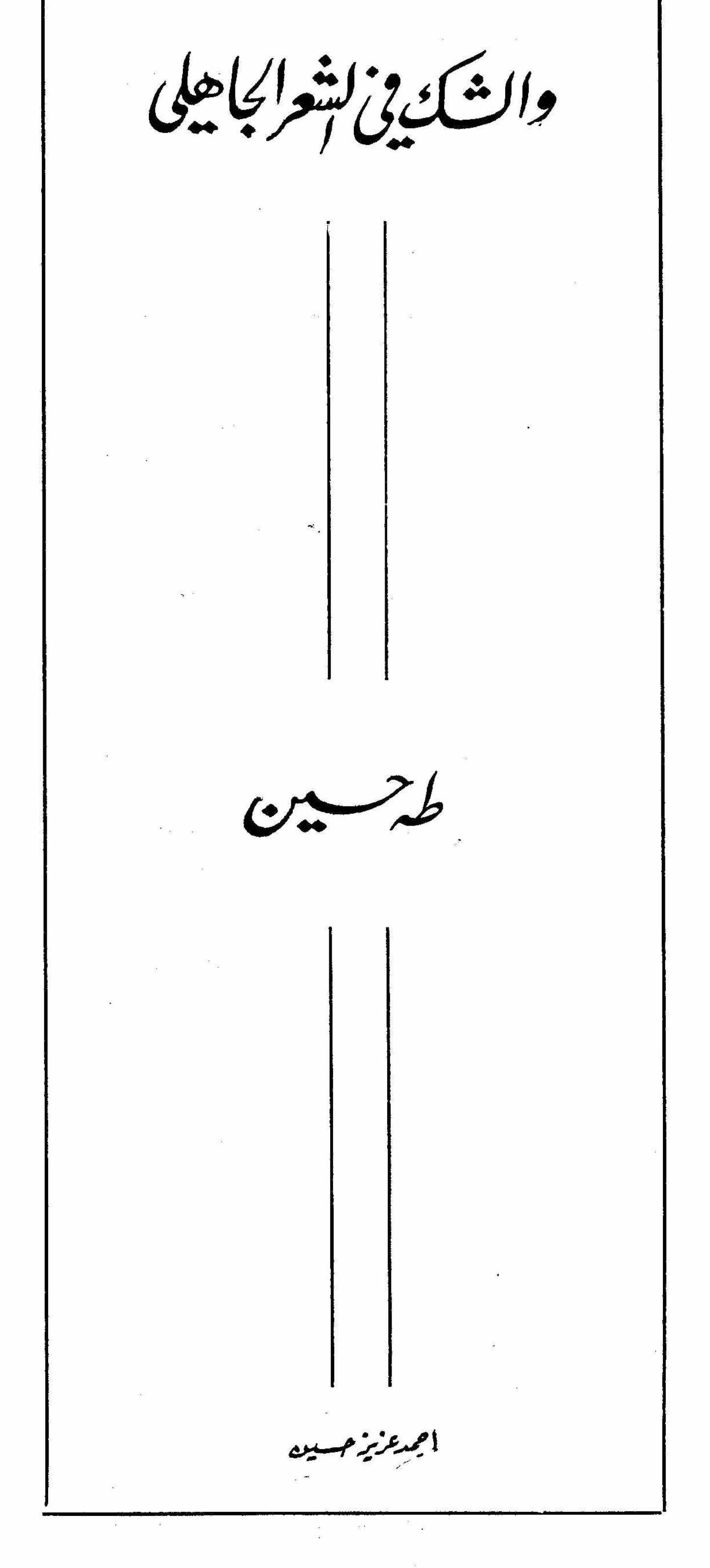
ج — يرى المرحوم أن الشعر الجاهلي انما انتحل لتستخدم مفرداته لتفسير القرآن . ترى ، لماذا نجد الكثير من القصائد يغلب على مفرداتها الطابع اللا قرآني ، عنيت أن معظم هذه المفردات ليست موجودة في القرآن ، ولا صلة لها به ، فكيف تصلح هذه القصائد للقيام بخدمة الكتاب ؟

وقد لا نعدم رابطاً يؤصر بين نزوع المرحوم نحو نفي الادب الجاهلي ، وبين نفيه لكون مصر بلداً شرقياً ، او مادعاه المنظر الكبير ، سمير امين ، بالنزعة الغربوية عند طه حسين (Occidentalism) ، وعلق عليها في كتابه « النمو المتكافىء » بقوله : « وهذه نزعة غربوية سطحية تغطي فراغاً ثقافياً حقيقياً ». (راجع : مجلة «دراسات عربية » ، اذار ، ١٩٧٤ ، ص ١٤٤) والرابط في يقيني هو ان نفي الادب الجاهلي يغطي بدوره الفراغ الثقافي نفسه لعصر الريادات الكبرى في مرحلة مابين الحربين العالميتين ولولا هذه التغطية ، هذا الستر او الاخفاء لضحالة العصر ، لبرهن الرواد على فضيحة ثقافية هائلة .

ويجمل بنا كذلك ان نقدم الرأي السريع الذي قدمه المفكر الشهير عبدالله العروي عن كتاب المرحوم طه حسين الذي بين ايدينا ، وذلك في كتابه الذائع الصيت : « الايديولوجية العربية المعاصرة » (ص ١٠٦) : « ان كتاب طه حسين لم يضف، بالمعنى الدقيق للكلمة ، شيئاً لفهم ذلك الادب » . وقد صرح العروي بأن المرحوم كان قد تبنى وطور « اشارات مرجوليوث لنفي صحة الشعر الجاهلي » ، مما يتيح لنا الذهاب الى انه لولا مرجوليوث لما كان كتاب طه حسين هذا . ورأى العروي ان الكتاب « هام في قسمه العام والنهاجي مثلما هو ضعيف وخفيف في قسمه التطبيقي ، الى درجة ان معاصره المازني قد قارنه بموضوع انشاء كتبه طالب » .

ان ما أشدد عليه كاثبات لصحة الادب الجاهلي هو صدق العاطفة الذي يحتم صدق التجربة والمعاناة . ان صدق العاطفة هو اول واهم حكم نحتكم اليه ، اذ يمكن اصطناع كل شيء إلا العاطفة الصادقة ، سواء في الشعر او في المواقف المعاشية الاخرى . ولا ريب في ان المستحيل بعينه ان يكون تفجع الخنساء ، مثلاً ، منحولاً ، لأنه لايمكن ان يصدر إلا عن روح احرقتها فجيعة مروعة .

سوريا
الثقافة_مدحت عكاش
العدد رقم 3
1 مارس 1978



بادىء ذي بدء لا بد أن نقول « ان الوضع والانتحال والنحل ، ظواهر أدبية عامة ··· لا تقتصر على أمة دون أخرى ، ولا يختص بها جيل من الناس دون غيره من الاجيال · فقد عرفها العرب كما عرفتها الامم الاخرى · وعرفها العصر الجاهلي كما عرفها العصر الاموي والعباسي ··· كما لا يزال يعرفها العصر الحاضر الذي نحن فيه باسم « السرقات الادبية » · فالوضع في الشعر العربي ليس طارئا ولا جديدا ، بل هو قديم ومعروف عند أقوام آخرين كالاغريق · ولا يقتصر الوضع على الادب بل يتعداه الى الحديث النبوي والانساب »(١) ·

وقد نبه الكتاب القدماء الى تعرض الادب الجاهلي لرياح التغيير لسبب دون آخر ، ومنهم ابن سلام في كتابه الذائع الصيت « طبقات فحول الشعراء » ··· وأبو عمرو ابن العلاء ــ و ــ الاصمعي ــ الذين كانوا يدلون على شواهد بأعيانها يكشفون الوضع والانتحال فيها ، وقد فصل « ابن سلام » هذا الموضوع تفصيلا واضحا في كتابه الآنف الذكر ·

أما المحدثون من المستشرقين فلعل « مرجليوث » هو من أوائل الذين أثاروا نظرية الشك في الشعر الجاهلي··· ثم تبعه بعد ذلك « ليال » والمستشرق الفرنسي «بلاشير » · ثم اكتملت نظرية (الشك في الشعر الجاهلي) وخُلقت خلقا جديدا على يدي طه حسين · وقد سلك بها مسلك « مرجليوث » في الاستنباط والاستنتاج وتعميم الحكم الفردي الخاص واتخاذه قاعدة عامة ··· ثم صاغ تلك المادة باطار من أسلوبه الفني وبيانه الاخاذ ··· حتى انتهى مما انتهى اليه من أن « الكثرة المطلقة مما نسميه أدبا **جاهليا ليست من الجاهلية في شيء وانما هي منحولة بعد ظهور الاسلام** ·· فهي اسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين(٢) » · **وأن « هذا الشعر الذي ينسب الى امرىء القيس أو الى الاعشى أو الى غيرهما من الشعراء الجاهليين لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون لهؤلاء الشعراء ··· ولا أن يكون قد أذيع قبل ظهور القرآن (٣) » ·**

وقد اعتمد طه حسين في دراسته لمشكلة « النحل في الشعر الجاهلي » على نظرية الشك عند الفيلسوف الفرنسي « ديكارت » · ورغم أنه في مقدمة كتابه « في الادب الجاهلي» يخبرنا بأنه سيسير وفق منهج ديكارت ــ هذا المنهج الذي أعطى ثمارا يانعة في دراسة الادب والتاريخ الغربيين ــ الا أنه لا يلتزم بمضمون المنهج الديكارتي القائم « على الشك في الشيء للتوصل الى اثبات وجوده ، ومن ثم التوصل الى

اثبات وجود الله » . وانما يستخدم أسلوب الشــك ستارا لعرض آرائه الهدامة ليس الا .

ونحن هنا لا نريد أن نعرض بالنقد لآراء طه حسين وحججه في نفي الشعر الجاهلي ، لأن الكتب التي ردت عليه وفندت مزاعمه وحصت هفواته أكثر من أن تعد ، ويكفينا في هذا المقام ذكر بعض منها :

١ ــ النقد التحليلي لكتاب في الادب الجاهلي ــ دكتور محمد الغمراوي .

٢ ــ الشعر الجاهلي والرد عليه ــ محمد حسين .

٣ ــ الشهاب الراصد ــ محمد لطفي جمعة .

وانما نريد ان نقول مع الناقد ــ يوسف اليوسف ــ :
ــ ان منهج ديكارت الذي نحا طه حسين نحوه شديد التخلف ــ بحيث يتوارى أمام المنهج الجدلي .

فالمنهج الجدلي هو وحده القادر على تخليص الشعر الجاهلي من براثن المستشرقين ... اذ يستطيع هذا المنهج أن يعطينا خمس حجج تثبت الشعر الجاهلي ، وهذه الحجج هي (٥) :

أولا : الحجة القرآنية : ويمكن عرضها من وجهتــي نظر متعارضتين :

أولا ــ من وجهة النظر الايمانية :

يمكن القول : ان القرآن ، هذا الكتاب الذي يشكل **ذروة في جمالية الاسلوب والتعبير الفني ، لم يكن الله يخاطب به أناسا لم يبلغوا مستوى من الفصاحة والفنية يؤهلهــم للتواصل مع الكتاب . لان الله لا يخاطب اناسا الا على قدر عقولهم . فمن أين جاء للناس هذا الارتقاء في الفصاحة والفنية ان لم يكن قد جاءهم من الشعر الجاهلي .**

ب ــ من وجهة النظر الالحادية :

يمكن القول : ان القرآن ــ هذا الكتاب الذي يشكل قفزة هائلة في الاساليب الادبية العربية ، والارتقاء الادبي والكتابي ــ لا يمكن ان يأتي بشكله المعروف دون ان تشرطه ثقافة متطورة تسود المجتمع قبل ظهور القرآن .

والحق أنه لو لم يصلنا شعر جاهلي ، لكان من واجبنا أن نتساءل عنه بعد قراءة القرآن لان مثل هذا الكتاب لا يمكن ان يأتي طفرة . واذا ثبت ان الشعر الجاهلي منحول ، يثبت من الضروري أن يكون القرآن منحولا لانه يغدو مشروطا **بغير شارط ، وهذا مستحيل .**

ثانيا ــ حجة التطور والالحاد :

المنهج الجدلي وحده يمنحنا حجة حاسمة أخـرى ، مؤداها أن شعر القرن السابع الميلادي (الاخطل ــ جرير ــ الفرزدق) يستحيل ان يأتي على هذه الحالة من الجــودة والتقنية . لو لم يشرطه تطور طويل في الاساليب الشعرية وفي ترسيخ التقاليد الشعرية .

ان انعدام الركاكة والهزال والضعف في الشعــــر الراشدي والاموي ، يدل على ان مرحلة المخاض قد انطفأت في عصر هو ما نسميه ــ العصر الجاهلي ــ .

ثالثا ــ حجة التطور والارتقاء :

ومفاد هذه الحجة ان الشاعر المتحضر الذي عــاش في العصر العباسي والاموي يستحيل ان يكتب قصيدة تعكس روح الجاهلية .

وهذا يعنــي ان ــ خلفا الاحمر ــ ، **يتعذر ان يكون مؤلف** ــ لامية العرب ــ لان مؤلفها الحقيقي ــ الشنفري ــ ـاني الجوع وعاش مع الوحوش . وما في ــ اللامية ــ من تآلف صادق مع الوحوش يدل دلالة قاطعة على صدق التجربة وحرارة الانفعال .

وهذا ما جعل الناقد ــ يوسف اليوسف ــ يعتبرهـــا ــ أعظم القصائد الجاهلية ان لم تتفوق عليها معلقــــة طرفة ــ (٦) .

رابعا ــ المسألة الطللية :

والالحاح على الوقوف على الاطلال في العصر الراشدي وذم هذا الالحاح من قبل ابي نواس :
عاج الشقي على رسم يسائله وعجبت أسأل على خمارة البلد

يدل على رسوخ هذا التقليد ، والا فما مبرر الهجوم عليه لو انه لم يوجد قبلهم :

خامسا ــ ورود لفظة ــ شاعر ــ في القرآن الكريـم أكثر من ست مرات يشير الى معرفة القرشيين للشعر معرفة **جيدة .**

وبعد ان قدمنا حججنا في اثبات الشعر الجاهلــي كدحض لنظرية الشك عند طه حسين ، لا بد متسائلون : لماذا كتب طه حسين ــ في الادب الجاهلي ــ ؟ ثم هل كان طه

حسين يجهل بأن حركة الصعاليك التي قامت من اجل المساواة بين الغني والفقير وبين عريق الاصل وخسيسه ، لا تمثل تدهور الحياة الاقتصادية في الجزيرة العربية ؟ ثم هل كان يجهل بأن الحياة الدينية في الجزيرة لا يمثلها كتاب ـ الاصنام ـ لابن الكلبي ؟؟

والحقيقة التي لا مراء فيها ـ ان طه حسين كان ملما بكل المتناقضات التي ضمها كتابه ـ اذ من الحيف والجور أن نعتبر طه حسين ـ هذا المفكر الذي اعتبر رائدا وظاهرة ٠٠رائدا في كتابة الترجمة الذاتية عربيا ٠٠ ورائدا في البحث الادبي القائم على تطبيق المناهج العلمية المحدثة ، وظاهرة ساعدت ظروف معينة ـ بيئة اسروية ـ ذكاء حاد على نبوغها نبوغا غير عادي ـ (٧) غبيا الى حد يتيح لنقاد عشرة ان يفندوا مزاعمه ويصوبوا اخطاءه ، وهم اقل علما وفهما للتراث الجاهلي من أن يقارنوا بطه حسين ٠

واذا كان طه حسين يتعالى على النقد العنيف ٠٠٠٠ ويتعالى على السباب والشتم الذي وجهه اليه الامير الشاعر ـ شكيب ارسلان ـ حين قال : ـ فما اسهل الفرض والتقدير على طه حسين ٠٠ وما اهون الكذب والاختلاق في نظره ٠٠ وما أهون ضمائر الخلق في حسبانه ـ(٨) ٠ فعلينـــا ان نفتش عن السبب الوجيه الذي دفعه الى اصدار مثل هـــذا الكتاب العنيف في اسلوبه وادعاءاته ٠٠ وهو العالم بكـــل تناقضاته ٠

وفي رأيي ان الذين نقدوا طه حسين كانوا متجنين عليه حين نقدوه متغافلين شخصيته ، هذه الشخصية التي اصبح لها ـ بدءا من سخريتها بشيوخ الازهر وطريقتهم في التعليم الى عبثها بالقيم الدينية ونفي ما رسخ منها في الاذهان ـ ماض حافل بمخالفته ما اجمع عليه الناس ٠

ان استقراء الدافع الاساسي لاصدار كتاب ـ في الادب الجاهلي ـ يبدأ ساعة نغوص في حياة ـ طه حسين ـ ٠٠٠ ساعة نقرأ بتمعن ومعايشة سيرته الذاتية ـ الايام ـ ، اذ فيها يعرض لنا جزءا من المواقف الصعبة التي واجهته وبينت لنا كم هو ناقص الشخصية ـ حادثة رحيل اهله بالقطار ٠٠ ونسيانه وحيدا ٠٠ وضحك الناس عليه في محطـــــة القطار ـ(٩) ٠

من هنا كان لا بد ان يعوض عن نقصه بشيء يسد هذا هذا النقص ٠٠ ومن هنا كان دخوله معترك الحياة السياسية واحالته الى التقاعد من جراء ذلك عدة مرات ٠ من هـــذا المنطلق كتب طه حسين كتاب ـ في الادب الجاهلي ـ هكذا فسر بعضهم سبب كتابته لكتابه مطبقين منهج ـ ادلر ـ عليه لكنهم في هذا ـ كما يقول سهيل عثمان ـ كانوا مخطئين ٠ لان الواقع والتراث ـ الادلري ـ لا يربطان ربطا دائمـــا بين وجود عقدة النقص والشعور به ، وبين وجود عقدة النقص ٠ فعقدة النقص تتكون لدى قسم من اصحاب نقاط الضعف وليس لديهم جميعا ، وعلامتها سيطرة الشـــعور بالنقص ومحاولة التعويض عنها بشكل معقول او غير معقول ٠٠ حتى يغدو صاحب عقدة النقص متعبا لنفسه وللاخرين ومن هنا يأتي انحرافه ٠

لكن طه حسين تغلب على ضعفه وعاهته بأسلـــوب واقعي ، وساعده على ذلك : اعتراف المجتمع به كمفكر عظيم ٠٠ ووجود اصدقاء ازالوا عنه عاهته ٠٠ وتوفـــر زوجة مثقفة ، قدرته وحددت موقفها الرائع منه منذ ان كان في ـ مونبلييه ـ الى ان عاد الى مصر ٠

★ ★

في تفسيرنا لعقدة النقص استبعدنا ـ مع المستبعدين ـ ان تكون دافعا في تأليف كتاب طه حسين الآنف الذكر ٠ ويجدر بنا هذا المقام ان نشير الى حقيقة هامة وهي ان طه حسين تراجع عن منهج ديكارت واعتبره سخيفا ، كمـــا نقض ـ بنفسه ـ نظريته في نفي الشعر الجاهلي ، حين عاد في حديث الاربعاء الى دراسة الشعراء الجاهليين ، وهـــو القائل بصراحة : ـ نحب لادبنا القديم ان يظل في هذا العصر الحديث ـ كما كان من قبل ـ قواما للثقافة وغذاء للعقول ، لانه اساس الثقافة العربية ٠٠ فهو مقوم لشخصيتنا ٠٠ محقق لقوميتنا ، معين لنا ان أن نعرف انفسنا ـ(١٠)٠

وهذا النص يؤكد بوضوح أن طه حسين لا يريد منا ان نبني ثقافتنا المعاصرة في الفراغ ٠٠ وانما يريدنا ان نبنيها استنادا الى تراثنا الثقافي المتمثل بالشعر الجاهلي ٠٠ وهذا يؤكد خروجه على نظريته المذكورة ٠ أما جملة ان ادبنا القديم عاصم لنا من الفناء في الاجنبي ـ (١١) فهي تفيدنا في الرد على أولئك الذين جعلوا من طه حسين عميلا فرنسيا ولم يفهموا دعوته للاخذ بالثقافة الغربية ـ الفرنسية منها خاصة ـ على انها دعوة لتمثل الثقافة الغربية والاستفادة منها ٠٠٠ بل فهموها على انها عمالة استعمارية ليس الا ، ويمثلهم سهيل عثمان في دراسته المنشورة عن طه حسين في مجلة ـ المعرفة ـ السورية (١٢) ٠



على كل حال قلنا : ان طه حسين تراجع عن نفيه الشعر الجاهلي ، وهذا ما يساعدنا في تحديد السبب الجوهري الذي نبحث عنه ٠

لقد عد الدكتور ـ ناصر الدين الاسد ـ طلب الشهرة سببا رئيسيا في اصدار الكتاب(١٣) ، وهذا التحديد قد يثير استغرابنا لاول وهلة ، ذلك أننا لا بد ان نتساءل هل كان طه حسين بحاجة الى الشهرة ٠٠ عاجزا عن بلوغها لولا موقفه الرافض من الشعر الجاهلي ٠

والجواب : ان طه حسين ـ على قول ناصر الدين الاسد ـ لم يكن عاجزا عن بلوغ الشهرة ٠٠ ولكنه كان متعجلا لبلوغها ٠

فأحد عشر كتابا يصدرها مؤلفها قبل بلوغه الثلاثين، منها مؤلفاه :

ـ مستقبل الثقافة في مصر ـ و ـ قادة الفكر ـ وكتاباه المترجمان عن اليونانية ، كافية لتبوىء صاحبها مركزا مرموقا في عالم الادب في مصر ، ولكنه لم يكن مقتنعا بشهرته المحلية ٠٠ اذ كان عصره غاصا بالكتاب المرموقين امثال : ـ مصطفى صادق الرافعي ـ محمد حسين هيكل ـ العقاد ـ ٠٠٠ وقبوله بمركزه ككاتب مبرز فقط بين كتاب يشار اليهم بالبنان لم يكن حلمه المنشود ٠ كان يسمو الى ان يصبح كاتب العربية الاكبر ، ومن هنا ـ في رأيي ـ كان لجوؤه الى مخالفة ما اجمع عليه الناس ٠٠٠ ومن هنا كان شكه بوجود نبي عربي : ـ ولامر ما اقتنع الناس بأن النبي يجب ان يكون من بني هاشم ـ(١٤) ٠٠ وكأن الناس يشكون بنسبة النبي الى بني هاشم ٠

★ ★

ولم يكد طه حسين يصدر كتابه حتى اصبح من الموضوعات الرئيسية في النوادي والمجلات والكتب العربية والجامعات ٠ ولم يعامل طه حسين بعد ذلك على انه اديب اقليمي خاص بمصر ٠٠ بل على انه اديب العربية الاكبر ٠ وبهذا يكون طه حسين قد حقق حلمه المنشود ٠٠ واصبح اسمه منذ ذلك الحين وحتى الوقت الحاضر يقرن بنفي الشعر الجاهلي ٠

ومهما قيل وسيقال في الكتاب فانه يبقى متصفا بثلاث صفات (١٥) :

الاولى : انه اشهر كتب طه حسين واكثرها انتشارا بين الناس وتغلغلا فيهم ٠

الثانية : انه أقل التزاما بالعلم ٠٠ وبعدها عن منهجه وتحقيقاته ٠

الثالثة : انه اعظم كتابات طه حسين أثرا في الحياة العقلية وفي مناهج الدراسة الادبية وخاصة في الجامعات ٠٠ منذ مطلع الربع الثاني من القرن الحالي الى يومنا هذا ٠

صافيتا ـ احمد عزيز حسين

هوامش

(١) مصادر الشعر الجاهلي ـ ناصر الدين الاسد ـ ص ٣٢١ ٠

(٢) في الادب الجاهلي ـ ص ٧١ ـ ٧٢ ٠

(٣) نفس المرجع السابق ـ ص ٧٣ ٠

(٤) للتوسع في هذه النقطة ، انظر: مناقشة الغمراوي لطه حسين في الفصل الاول من كتاب ـ الغمراوي ـ الانف الذكر ٠

(٥) كنا نود ـ تجنبا للاطالة ـ ان نحيل القارىء الكريم الى مقال ـ طه حسين والشعر الجاهلي ـ المنشور في المعرفة السورية ـ ت٢ ـ ١٩٧٤ ـ للناقد المذكور لكننا اثرنا عرض الحجج كاملة في مقالنا هذا ، لقناعتنا بان هذا افضل له ٠

(٦) المعرفة ـ عدد ١٥٦ ـ ص ١٢٦ ٠

(٧) طه حسين ٠٠ رائدا وظاهرة ـ سهيل عثمان ـ المعرفة ت٢ ١٩٧٤ ٠

(٨) مقدمة كتاب ـ النقد التحليلي لكتاب ـ في الادب الجاهلي لشكيب ارسلان ٠

(٩) الايام ـ الجزء الثاني ـ ص ١٧٧ ـ ١٧٩ ٠

(١٠) حديث الاربعاء ـ الجزء الاول ـ ص ١٢ ـ ١٣ ٠

(١١) نفس المرجع ـ ص ١٤ ٠

(١٢) المعرفة السورية ـ ت٢ ١٩٧٤

(١٣) ـ الكاتب ـ المصرية عدد ١٧٠ ٠

(١٤) في الادب الجاهلي ـ ص ٨٠

(١٥) الكاتب المصرية ـ عدد ١٧٠ ـ ص ٩ ـ ١٠ ٠

محمد خلف الله أحمد



طه حسين والكلاسيكية الحديثة في الشعر العربي

في هذا الحفل التاريخي المشهود لتكريم فقيد مصر والعروبة والأدب الإنساني ، وباسم المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية الذي كان « طه حسين » قمة شامخة من قممه ـ أعرض في ايجاز ، فكرة يحتاج موسع اعمق للنظر ، عن الدور الرائد الذي اضطلع به طه حسين في تأصيل الكلاسيكية الحديثة في الشعر العربي

واعني « بالكلاسيكية الحديثة » هنا ذلك الاتجاه العام الذي قام في نهضتنا العربية الحديثة على احياء التراث العربي، والمحافظة على عبقريته وعلى ترجيح فنون الأدب العربي الحديث شعره ونثره وتعميق مضامينه والارتفاع به الى الآفاق الانسانية الواسعة ، وعلى تطوير مناهج دراسته وقيمه النقدية ، بما يتفق واصوله الموروثة من جهة ، ويواكب روح العصر وثقافته واساليب تفكيره من جهة اخرى .

وقد كان لطائفة من كبار شعراء العروبة وكتابها ـ ومنهم طه حسين ـ منذ أواخر القرن الماضي ، وعلى مدى النصف الاول من القرن العاشر ـ فضل تمثيل هذا الاتجاه وتمكينه في كثير من أعمالهم الشعرية والنثرية .. وذهب « طه حسين » بالنصيب الأكبر من فضل الريادة والتوجيه العلمي والتمكين له . وكان لمقومات شخصيته العقلية والنفسية ، وللأنشطة الثقافية التي عب منها ونهل ـ في مراحل حداثته وشبابه ـ أثر كبير في تأهيله للقيام بهذا الدور التاريخي في حياة الشعر العربي . وهو محور هذه الكلمة .

وقد كفانا « طه حسين » مشقة التاريخ لتلك الانشطة والتعريف بهما .. فقد صورها في سيرته الذاتية في الأجزاء الثلاثة من « الأيام » وحسبنا هنا أن نشير الى ظاهرتي التنوع والتكامل فيها في بيئاتها المختلفة ، وفي مراحل تطورها المتعاقبة . وما اسهمت فيه كل مرحلة من تعميق قديم أو اضافة جديد ، وما كان بين ذلك كله من التفاعل مثمر في شخصيته أو ثمن منذ حداثتها ذهنا ثاقبا ، وعقلا ناقدا ، وعزيمة ماضية ، وبصيرة تنفذ من وراء الحجب الى آفاق المعرفة الواسعة ، وزيادة تعميق الضعف قوة والقيد حرية وانطلاقا ..

وقد فطن طه حسين الى ما افادته شخصيته من التنوع والتكامل في عناصر ثقافية من شرقية وغربية ، فسجل فيما سجل في سيرته أن وجود طائفة من كبار الاساتذة المصريين في الجامعة المصرية الى جانب العلماء الغربيين كان له أبعد الأثر واعمقه في حياته اذ أتاح له أن يأوي الى ركن شديد من الثقافة الغربية الخالصة، وأتاح لزملائه أن يأتلف ائتلافا معتدلا من علم الشرق وعلم الغرب جميعا ، وأتاح للشخصية المصرية العربية أن تقوى وتثبت أمام هذا العلم الكثير الذي كان يأتي به المستشرقون ، وكان جديرا أن يحول هذا الفتى تحويلا خطيرا يلقيه في العلم الغربي الغاء

***

وحين انتهت تلك مرحلة من مراحل التأهيل العلمي وعاد « طه حسين » الى الوطن واخذ مكانه في التدريس بالجامعة ، كان الانفتاح بين القديم والحديث في كيانه الفكري قد اقام اشواطا بعيدة على طريق الحوار ، وكان هو قد تهيأ للقيام بدوره في مجال الكلاسيكية العربية المتجددة ، فاخذ من جهة ، يوجه المثقفين الى الاتصال بالشعر العربي القديم وتذوقه والمحافظة عليه أساسا ودعامة لاستقلال الشخصية العربية ، واخذ من جهة اخرى يعرض نماذج من دروس الشعراء القدامى وحيواتهم ومقومات فنهم ، على أسلوب فيه طابع العصر وجماليته الجديدة ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طه حسين والكلاسيكية الحديثة

وراح من جهة ثالثة ، يشن حملته لاصطناع المنهج العلمى الادبى فى دراسات الادب ، بما يتطلبه ذلك من تحقيق للنصوص القديمة ومن مناقشة ونقد لآراء العلماء السابقين ونظرياتهم ... ودأب من جهة رابعة على اثارة المناقشات حول شعر الشعراء المعاصرين والنقد لكبارهم ، والعناية بتشجيع الناشئين منهم ، وتوجيههم الى مراعاة جوانب اللغة النحو والاسلوب وموسيقى الشعر العربى .. ومن جهة خامسة راح يتقصى الوان الجمال الفنى فى الشعر العربى ويعرضها فى نماذجها عرضا بارعا ممتعا ، مازجا فيه بين القيم القديمة والقيم الجديدة فى النقد الادبى ، على نحو كان يتشوف اليه كثير من الباحثين والمثقفين وطلاب الدراسات العربية العالية .

***

هذه الاضواء الكاشفة التى سلطها « طه حسين » على مختلف مجالات الشعر العربى ، وتلك الرسالة الموفقة التى قام بها بين القديم والجديد ، وأضافت الى المكتبة العربية ثروة من الكتب ، ضمت ما ألقى من محاضرات فى الجامعة أو على الجمهور . وما نشر من مقالات فى الصحف والمجلات وما أخرج من دراسات وبحوث ، وبعثت فى الحياة الادبية نشاطا علميا وفنيا ملحوظا ، اثارت من احتكاك فى الافكار ، ومن مناقشات كانت تعنف احيانا .

وقد نجحت دعوة « طه حسين » الى اصطناع الطريقة العلمية فى بحث قضايا الأدب وظواهره ، وفى دراسته حيوات الكتاب والشعراء ، فقد استجاب لها الدارسون والباحثون وأصحاب الرسائل العلمية ، وأصبحت الدقة العلمية سمة من سمات العصر فى دراسات الادب واللغة ، وذلك تطور كان من الحتم ان يجىء مع ازدهار الحياة ، الحياة الجامعية . وتطبيق المنهج العلمى فى مختلف فروع المعرفة . ومنها الدراسات الانسانية . ولكن طه حسين كان الرائد فى هذا الميدان فى عالمنا العربى ، وقد أعطى الدفعة الاولى لهذا الاتجاه . وسبق الى تطبيقه وواصل تنميته وتأصيل معظم حياته .

ومن الحق أن نذكر أن « طه حسين» كان المنشىء الاول فى العصر الحديث للنموذج الامثل فى تحليل القصيدة العربية تحليلا يعكس اصالة الماضى وروح الحاضر ، واليه يرجع الفضل فى الكشف عن مزيد من مصادر الجمال والجودة فى الشعر وعن طبيعة المثل الاعلى فى الجمال الفنى وفى الابانة عن العناصر التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يمكن أن يتألف منها المقياس الادبي المتكامل في النقد •

ومن الجدير بالتسجيل كذلك ان موقف « طه حسين » من الدعوات الجديدة في الشعر العربي الحديث كان متسقا مع كلاسيكيته الحديثة ومع ايمانه العميق بحرية الفكر والفن ، وكان كل ما يطالب به اصحاب الجديد والمعاصرة أن يحافظوا على عبقرية الفن الشعري العربي ، ويلتزموا الضبط اللغوى • وصدق التعبير ، ويتحاشوا الاخلال بمقومات الشعر العربي من وزن وقافية • ويحققوا الخصائص التي لا يكون الفن جميلا او اصيلا بدونها •

وربما كانت آراء « طه حسين » في الجمال الشعرى واحكامه في الجودة الفنية من ابرز السمات في كلاسيكيته الحديثة ، وهي مبثوثة هنا وهناك في مختلف أعماله ، وبخاصة « حديث الاربعاء » و « من حديث الشعر والنثر » و « مع المتنبي » و « تجديد ذكرى أبي العلاء » و « مع ابي العلاء في سجنه » و « حافظ وشوقي » — هذه الاحكام النقدية والتصورات الجمالية تبدو في ترابطها كأنها صادرة عن فلسفة ذوقية أساسية فيها من الشمول وسعة الافق ما فيها في بعض الاتجاهات المذهبية الضيقة في النقد الادبي الحديث • وقد عني عميد الادب العربي في مستهل حياته العلمية — بعد العودة من فرنسا — بالحديث عن النقد واهدافه ونظرياته حديثا يكشف عن تأثر واضح بمذاهب النقد الادبي الاوروبي ولكنه تحول بعد ذلك الى العناية بالنقد العلمى الذى يزاوج بين القديم والجديد ويصل حاضر النقد العربي بماضيه•

لقد صاحب طه حسين الشعر العربي دارسا وناقدا اكثر من نصف قرن • وقد حفظ في شبابه كثيرا من روائع الادب العربي القديم شعره ونثره • ونظم الشعر على السنة التقليدية وهو طالب في الازهر وفي الجامعة المصرية والقى بعض قصائده في مناسبات حظى فيها بالاعجاب والتشجيع • ولكن يبدو ان عبقريته الفنيه آثرت لنفسها طريق الابداع في فنون النثر ، واوفت الشعر حقه منها عن طريق التذوق والنقد والدرس والتوجيه ، وقد كسبت الامة من ذلك في الميدانين علما من اعلام ادبها • ورائدا من رواد نهضتها ، وستبقى ذكرى « طه حسين » خالدة ما بقيت العروبة وبقى الفكر والادب العربي •

اعمل ما شئت

عش ما شئت ، فانك ميت •••
واحبب ما شئت ، فانك مفارق •••
واعمل ما شئت ، فانك مجزى به !

(الغزالي)

مصر
القاهرة
العدد رقم 21
25 يونيو 1985

طه حسين وقضية الشعر الجاهلي

د . ابراهيم عبد الرحمن

لم يجرّ كتاب من الشر على صاحبه مثلما جرّ كتاب «في الشعر الجاهلي» على طه حسين ؛ فقد ظل طول حياته ولا يزال بعد وفاته ، بسبب هذا الكتاب ، هدفا لهجوم عنيف يتناول شخصه وعقيدته ، وأمانته العلمية ، في كتب ودراسات ومقالات تؤلف ظاهرة نقدية غريبة ..

ومراجعة هذا السيل من الكتابات النقدية تؤكد لنا حقيقة جديرة بالدراسة ، هي أن أصحابها قد اتخذوا من طه حسين وكتابه مناسبة ، أو قل وسيلة لحسم صراعات كانت ، ولا تزال ، تموج بها البيئة المصرية خاصة والعربية عامة ، منذ أن بدأت تتصل بالحياة الحديثة ، بطريقة أو بأخرى . وفي اختصار ، إن هذا اللون من النقد العدواني الذي ثار حول شك طه حسين في الشعر الجاهلي ، تشخيص للصراع حول القديم والجديد في الحياة والأدب ، والموروث والمبتدع في الفكر والدين ، والقومية والوطنية في السياسة ؛ وإلا فكيف نفسر ضراوة الحملة على طه حسين وكتابه لمجرد أنه تشكك في التراث الشعري لبيئة وثنية حرص الإسلام في نصوصه الدينية المختلفة على رفضها ، وتأكيد زيف قيمها وتقاليدها ؟!

ولا تتسع هذه المقالة لعرض نماذج من هذه الكتابات وتحليلها بغية الكشف عن دوافعها المختلفة ؛ ويكفينا هنا هذه السطور القليلة التي نجتزئها اجتزاء من كلام اثنين من الكتاب : أحدهما أستاذ جامعي هو الدكتور محمد محمد حسين ، الذي يقول معلقا على آراء طه في قصة سيدنا إبراهيم وإسماعيل وصلتها ببناء الكعبة :

«وواضح من كلام طه حسين الذي قدمنا أمثلة منه جرأته على الدين ، وخطره على الناشئين ، واستخفافه بما قرره القرآن من صلة إبراهيم عليه السلام بالعرب ، وبناء الكعبة ، مما لا يرتفع عنده إلى أكبر من مرتبة الأساطير التي خلفها اليونان والرومان . . وهو يبدأ تفكيره في أغلب الأحيان بفرض محض تخيل مبني على الحدس والظن ، ولكنه لا يلبث أن ينسى أنه لم يثبت هذا الفرض» !

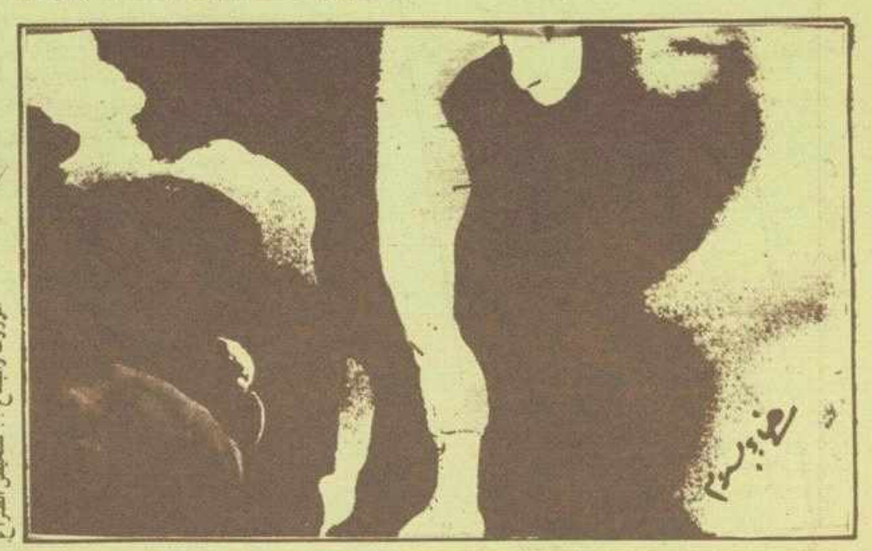
والآخر ، وهو صحفي في جريدة القبس الكويتية ، يقول (الأحد ٢٠/٤/١٩٨٠) مشككا في مكانة طه حسين الأدبية في لغة سقيمة :

«وبودنا أن نطرف بشيء من أدب طه حسين لا أراكم الله شرا ، ذلك الأدب الذي يبعث على الغثيان والقرف . . . . .» !

كما يقول في مقالة أخرى : «إن غايتنا في هذا المقال أن نحطم أسطورة ، ونصحح خطأ شائعا ، أصبح كالعادة لا يسهل التخلص منها ، وبصراحة خطأ نريد أن نثبت أن طه حسين ليس عميدا للأدب العربي ، بل هو ليس أديبا ! وأما كونه ليس أديبا فإن الدارس له يلاحظ أنه قد درس الآداب الغربية بينما فاتته الفصاحة والبلاغة العربية ، ثم هو مؤرخ وليس أديبا ، وأسلوبه ضعيف ركيك ، وخياله سقيم وفكره عقيم . . . . . .» ! .

وإذا كان الأول قد اتجه بنقد آراء طه حسين اتجاها دينيا مغفلا مناقشة آرائه مناقشة علمية صحيحة ، ومضربا عن ذكر مواقف طه حسين الدينية الصحيحة في دفاعه عن الإسلام في هذا الكتاب ، من مثل تفنيده لآراء المستشرق «كليمان هوار» القائلة بتأثير شعر أمية ابن أبي الصلت في القرآن ! . . . . . فإن الآخر قد اتجه بنقد طه حسين اتجاها سياسية ، متخذا من مكانة طه حسين الأدبية رمزا على مكانة مصر السياسية التي يعارضها ويسعى إلى تقويضها بالتشكيك في دور الرواد من علمائها !

وبصرف النظر عن حقيقة هذه الدوافع ودورها في تجريح طه حسين وغيره من رواد النهضة الحديثة في



الموروث والمبتدع : تشخيص الصراع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصر ، فإن الذى يعنينا هنا مناقشة هو مدى أصالة آرائه والقيمة العلمية لنتائجه فى قضية صحة الشعر الجاهلى .

ونستطيع ، تيسيرا لأمر هذه المناقشة ، أن نحصرها فى ثلاث قضايا تتردد فى كتابات النقاد حول طه حسين وكتابه «فى الشعر الجاهلى» هى : منهجه ، ونتائجه ، وصلة كتابه بدراسة المستشرق الإنجليزى «مارجوليوث» !

١ - وقد استحدث طه حسين فى دراسة الأدب القديم خاصة والحديث عامة صيغة نقدية جديدة ، تتألف من عنصرين : عنصر علمى أخذه من تجارب وآراء النقاد الفرنسيين المحدثين الذين أحدثوا ثورة فى النقد الغربى ، من أمثال : سانت بيف ، وهيبوليت تين اللذين غيرا اتجاه النقد الأدبى بما أدخلاه عليه من روح العلوم الطبيعية فى صورتها التجريبية الحديثة . ونستطيع دون الدخول فى تفاصيل دقيقة ، أن نحصر هذا العنصر العلمى فى أن شخصية الشاعر نتاج لظروف مختلفة يعايشها : من البيئة ، إلى الوسط الاجتماعى الخاص والعام ، إلى العصر بماضيه الثقافى وواقعه الحضارى ؛ وأن شعر الشاعر هو الآخر نتاج هذه الشخصية التى شكلتها الظروف المختلفة على هذا النحو أو ذاك .

وعنصر انطباعى يتمثل فى أن القيمة الفنية للشعر لا تكمن فى بنائه اللغوى أو ظواهره الفنية بقدر ما توجد فيما يحدثه من لذة ومتعة فى متلقيه حين يقرأونه أو يستمعون إلى إنشاده . وهذه الإنطباعية فى نقد طه حسين وليدة ذوق راق قادر على تلقى النصوص والتمييز بين جيدها ورديئها ، اكتسبه من معايشته الطويلة للنصوص العربية القديمة والأوربية الحديثة فى أرقى نماذجها .

وقد نجح طه حسين فى المزج بين هذين العنصرين مزجا بارعا أنتج منهجا جديدا تخلص فيه صرامة المنهج العلمى أو - فلنقل - حتميته ، فجعل من البيئة والجنس والعصر ونفوس الأدباء وتواريخ حيواتهم مجرد وسائل يستكشف بها خبايا أعمالهم الإبداعية ويفسرها ، كما ضبط به الدراسات الأدبية ضبطا دقيقا ، جاعلا منها دراسات واعية وقادرة على إعادة تفسير التراث العربى القديم وتقديمه للقارىء العادى والمثقف على السواء فى صورة مشرقة .

وقد لخص طه حسين فلسفة هذا المنهج فى مصطلح نقدى أخذ يردده هنا وهناك فى كتبه ومقالاته ، هو مصطلح «المرآة» ، بمعنى أن الأدب مرآة تنعكس على صفحتها الصافية شخصية الأديب وعواطفه وظروف الحياة من حوله .

وقد أخلص طه حسين فى تطبيق هذا المنهج على دراسته فى الشعر الجاهلى تطبيقا كان لابد أن ينتج ما أنتج من ملاحظات حول الشك فى نصوص هذا الشعر ، وحياة أصحابه من الشعراء : ففى الفصل الذى خصصه لدراسة مشكلة الوضع ، نراه يلح على المباينة الواضحة بين هذا الشعر وصور الحياة الجاهلية

فى هذا العدد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الدكتور طه حسين

رسوم الفنان رضا عبد السلام

فى أشكالها المختلفة ، فيرى أن الشعر الجاهلى لا يصور هذه الحياة تصويرا صحيحا . وكانت لغة الشعر وعقائد الجاهليين من أكثر الموضوعات التى افتقد صورة صحيحة لها فى هذا الشعر : فلغته لا تختلف عن لغة القرآن ، على الرغم من انتساب شعراء العصر الجاهلى إلى قبائل ولغات مختلفة ؛ كما أن الإشارات الدينية التى ترد فى هذا الشعر هى إشارات إسلامية مناقضة لما نعرفه من عقائد الوثنيين الجاهليين .

وقد حملته هذه المباينة على القول بأن الشعر الجاهلى لا يمثل الحياة الجاهلية فى شىء ، وأنه لذلك شعر موضوع بعد الإسلام .

وحين ينتقل طه حسين فى المبحث الأخير إلى استخلاص منهج يفصل عن طريقه بين الصحيح وغير الصحيح من الشعر الجاهلى ، نراه يوظف البيئة وظروف الحياة وشخصيات الشعراء وتأثير بعضهم فى بعض لاستخلاص خصائص عامة مشتركة بين طوائف بعينها من شعراء الجاهلية ، يميز عن طريقها بين الصحيح وغير الصحيح .

وخلاصة ما نريد أن نصل إليه هو أن آراء طه حسين فى رفض صحة الشعر الجاهلى وليدة هذا المنهج الذى يوثق بين الشعر وظواهر الحياة وبيئات الشعراء . وهو منهج على الرغم من النتائج الخصبة التى يفرزها تطبيقه على الأدب ، يحتاج إلى مراجعة . ذلك أنه يفرض على الدارسين التسوية بين عالمين مختلفين ، هما عالم الفن ، وعالم الواقع ، باعتبارهما عالما واحدا ؛ أو بعبارة أخرى يجعل من الشعر مرآة صافية تعكس واقع الحياة فى صورته الحقيقية ! ولا نحتاج إلى التدليل على خطأ هذه النظرة ؛ فعالم الشعر حق وهو يستمد أغراضه ومعانيه وصوره من واقع الحياة لا يعرضها كما هى ، وإنما يحرف فيها بما يجعلها شيئا جديدا مختلفا عن واقعها الحقيقى ؛ وفى اختصار يجعل الشاعر من هذه الأغراض والصور والمعانى «معادلا موضوعيا» لمواقفه من الحياة وأحداثها من حوله .

وحين نتساءل عن نصيب آراء طه حسين من الأصالة العلمية فإننا نحتاج ، لإيضاح ذلك ، إلى المقارنة بينها وبين مقالة المستشرق الإنجليزى مرجوليوث : «أصول الشعر العربى القديم» ؛ فقد تواترت الآراء بأخذ طه حسين أفكار مارجوريوث وعرضها فى كتابه عرضها موسعا ؛ وهى تهمة تحتاج إلى مراجعة يمكن أن نقيمها على عدد من الملاحظات التى يفضى بعضها إلى بعض ، لتؤكد استقلال كل من الباحثين بعمله استقلالا تاما ، على الرغم من المشابهة بين أفكارهما :

والملاحظة الأولى : إنه من الثابت أن مارجوليوث قد نشر بحثه فى يوليو ١٩٢٥ ، ونشر طه حسين كتابه بعد ذلك بشهور فى أوائل ١٩٢٦ . وليس هناك من شك فى أن تأليف طه حسين لهذا الكتاب قد مر — مثل أى كتاب يؤلفه أى كاتب — بمراحل معينة لها أهميتها فى الكشف عن طبيعة الصلة بين كتابه وبحث مارجوليوث ؛ فقد كان يقوم بتدريسه لطلاب الجامعة فى شكل محاضرات ظل يرددها على مسامعهم عاما بعد عام ، حتى إذا ثبت له صحة ما انتهى إليه أذاعها على الناس فى شكل كتاب .

والثانية : إن كلا من مارجوليوث وطه حسين قد صدرا عن منهج واحد فى دراسة الشعر وتقويمه ، كان معروفاً فى أوروبا فى هذا الوقت ، وهو منهج كما رأينا يؤدى إلى نتائج حتمية بسبب التسوية بين واقع الفن ، وواقع الحياة .

والثالثة : إن الشك فى رواية الشعر القديم عامة والجاهلى خاصة قضية قديمة أكثر اللغويون ورواة الأخبار من الحديث عنها ، فى كلام لم يقف عند حد التنبيه على زيف كثير من نصوص الشعر القديم ، واختلاط روايته ، وإنما اتسع ليشكك فى أمانة كثير من الرواة المشهورين ؛ ولولا خشية الإطالة لنقلنا هنا نماذج من هذه الأقوال . ومعنى ذلك أن مارجوليوث وطه حسين وغيرهما لم يبتدعوا هذه القضية ، وإنما تابعوا فيها القدماء وتوسعوا فى بحثها .

وحين نضم هذه الملاحظات بعضها إلى بعض يتضح لنا أن كلا من الباحثين قد توصل إلى نتائجه فى دراسة الشعر الجاهلى مستقلا تماما عن الآخر . ولدينا على ذلك شهادة قيمة أغفلها المهاجمون لطه حسين على الرغم من أهميتها ، وهى شهادة قاطعة ، تتمثل فى عرض نقدى كتبه مارجوليوث فى يوليو ١٩٢٧ فى مجلة الجمعية الملكية الأسيوية ، يقول فيه واصفا عمل طه حسين فى كتابه :

وهذه طبعة موسعة من كتاب طه حسين فى الشعر الجاهلى الذى ظهر فى العام الماضى . وكان هذا الكتاب موضوعا لكثير من المقالات فى الصحافة القاهرية . ومن الثابت أن الطبعة الأولى قد منعت من التداول بسبب فقرات يُظن أن فيها طعنا فى القرآن . وفكرة الكتاب مشابهة لتلك الفكرة التى أدرت حولها بحثى عن أصول «الشعر العربى» الذى نشر فى هذه المجلة فى نفس الوقت تقريبا الذى ظهرت فيه طبعة الكتاب الأولى . وقد توصل كل منا مستقلا عن الآخر إلى نفس النتائج .... ولكن الأستاذ القاهرى استطاع بمهارة فائقة أن يرصد الدوافع التى أدت إلى تزييف الأشعار فى العصور الإسلامية ونسبتها إلى شعراء الجاهلية ....

والقسم الأخير من الكتاب بنّاء ، وغايته تأكيد وجود مدارس شعرية تمتد ما بين الجاهلية والإسلام ، منها مدرسة زهير ، وهى التى بدأت بأوس بن حجر ، ثم استمرت على يدى تلميذه زهير ، فالحطيئة ، فكعب بن زهير ، فجميل وكثيّر ! . . . ولكن يقلل من قيمة هذه النظرية ما يقرره المؤلف نفسه من أن أكثر أشعار هؤلاء الشعراء مشكوك فى صحته ، وأن القصة الوحيدة المروية عن أوس قصة سخيفة ، وأن الرواية التى نقلت هذه الأخبار ما بين الجاهلية والإسلام منقطعة . . . .» الخ .

وبعد فلم أرد بما قدمت إلا مناقشة ما يثار حول هذا الرائد العظيم من اتهامات ، وجلاء وجه الحقيقة فيما يتصل بأصالة آرائه ، وجدة أفكاره التى نقلت دراسة الأدب فى مصر والوطن العربى نقلة منهجية واسعة ●

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سوريا
المعرفة
العدد رقم 314_315
1 أبريل 1989

ظاهرة المـوت في الشعر الجاهلي

اسماعيل أحمد العالم
«جامعة اليرموك»

ARCHIVE

يحاول هنا البحث ان يقف على ظاهرة الموت التي شغلت فكر الإنسان ، وحيرته طبيعتها الفاجعة ، فبدا يرصد لها ظروفها واسبابها المختلفة ، ويضع لها تفسيرا معللا ، كما اندفع إلى تصوير مشاعره واحاسيسه تجاه الموت ، وهو تصوير ظل ينمو مع نمو الفطرة والفكر الإنساني حتى اصبح رمزا ودلالة لها قيمتها الفنيــة الإيحائيــة .

وللامانــة العلمية اقول إني بقدر ما افدت مــن دراسات غير قليلة تتحدث عن الرثاء كدراسة الدكتور أنور ابو سويلم في « مرثــاة الخنساء الإنســانية » ،

(*) استاذ مساعد في قسم اللغة العربية ، دكتوراه في الادب الاسلامي ، جامعة القاهرة ، سـنة ١٩٧٩ .

ودراسة الدكتورة مريم البغدادي في « التاصيل الفني للبكائية القديمة » ، ودراسة الاستاذ يوسف اليوسف في « مقالات في الشعر الجاهلي » وغيرها ، بقدر ما كانت هذه الدراسات دافعا قويا لي لتكملة ما بداه الدارسون في هذا المجال ، وإبراز عنصر الموت في الشعر الجاهلي مستقلا عن غيره من العناصر التي تشكل المرثية الجاهلية او البكائية القديمة .

لقد احس الجاهلي إحساسا قويا بالموت وحتم وقوعه ، ورأى تلاعب القدر به وتقلب صرفه عليه في هذه الحياة المحدودة الفانية ، وسبب هذا الإحساس زائد الحدة يعود لقسوة الطبيعة عليه ، واضطراب النظام الاقتصادي الذي يعتمد على المطر القليل النزول في مناخ صحراوي ، وقيام المجتمع على وحدة القبيلة ، وتناحر القبائل في سبيل الاستيلاء على الماء النزر ، والمرعى السريع الفناء » ولعلها لا تكون مبالغة كبيرة ان نقول ان احدا من الجاهليين ما كان يامن الموت في يوم من ايام حياته ، بل خطره ماثل دائما ، فان ضمن الطعام لموسم من مواسم السنة فهو لا يضمنه للموسم التالي ، وإن ارتاح في خلال موسم الخصب من عداوة الطبيعة فهو لا يرتاح من عداوة القبائل الاخرى الدائمة الإغارة والغزو والنهب والسلب ، وإن بات الليلة ومن حوله إبله الكثيرة التي يسعد بامتلاكها ويفخر بكثرتها ، فهو لا يامن ان يصبحه الغد بغارة من عدو يذهب بها جميعا ؛ ولعل هذا هو السبب الذي من اجله سموا المجموعة من الإبل « هجمة » فهي مال تأتي به هجمة ، وتذهب به هجمة ، لذا كان إحساس الجاهلي بقصر الحياة ، وتهديدها الدائم حاداً عنيفا ، وكان إدراكه لتقلب الدهر قويا بليغـا .

وإذا ما تتبعنا الشعر الجاهلي فإننا نكاد نجد اتفاقا في الرؤية عند الجاهليين من حيث ان الموت والفناء نهاية كل شيء ، مهما طالت به الحياة ، فالموت عندهم حقيقة يقرون بسلطانه ، فهو كاس دائرة على الجميع ولا مردّ لحكم القضاء ، قال اوس بن حجر لفضالة بن كلدة الأسدي (١) :

إنّ الذي يظنّ لك الظـ ـنّ كانّ قد راى وقد سمعا
المخلفَ المتلفَ المرزّأ لم يُمتع بضعف ولم يمتْ طبعَا
اودى وهل تنفع الإشاحةُ من شيء لمن قد يحاولُ البدعا

وكل حيٍّ صائر للبلى ، وكل نفس إلى وقت ومقدار ، قال لبيد يرثي أخاه أربد (٢) :

ما أن تعرّى المنون من أحد
لا والد مشفق ولا ولد
إن يُغبطوا يُهبطوا وإن أمروا
يوماً يصيروا للهُلْك والنكد

وقال أيضاً فيه :

وكان سبيلَ الناس ، من كان قبله
وذلك الذي أفنى إياداً وتُبّعا (٣)

وقالت الخنساء :

أبو حسان كان ثمالَ قومي
فأصبح ثاوياً بين اللُّحود
رهين بلىً وكل فتىً سيَبْلى
فأذْري الدمعَ بالسكْب المجُود (٤)

وقالت أيضاً :

فكُلُّ حيٍّ صائرٌ للبِلى
وكُلُّ حَبْلٍ مَرَّةً لانْدثار (٥)

وطالما الموت مصير كل كائن ، وطالما العمر محدود ، لذا فمن لم يدركه الموت اليوم أدركه في الغد ؛ قال عبيد بن الأبرص :

— تمنّى امرؤ القيس موتي ، وإن أمُتْ
فتلكَ سبيلٌ لستُ فيها بأوْحد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ فمَنْ لَمْ يَمُتْ في اليوم لا بُدَّ أنهُ
سَيَعْلَقُهُ حَبْلُ المنية في غَـــد (٦)

والمنية تمضي حيث تريد ، لا يمنعها الحراس ولا الجند الكثيف ، وأنها تهتدي إلى المرء لا تضلّ عنه ، قال ثعلبة بن عمرو العبديّ :

قتال امرىءٍ قد أيقن الدَّهْرَ أنـــهُ
من الموت لا ينجو ولا الموتُ جانِـــفُ
ولو كنتُ في عُمْدَانَ يَحْرُسُ بَابَـهُ
أراجيلُ أحبُوشٍ وأسْوَدُ آلِـــفُ
إذاً لأتتني حيث كنتُ ، مـــنيتي
يَخُبُّ بها هادٍ لإثـــري قائِـفُ (٧)

وأكدّ زهير بن أبي سلمى أنه لا مفر من الموت ، ولو رام المرء الصعود إلى السماء فرارا منه :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومَنْ هاب أسباب المنايـــا ينَلْنَهُ
وإن يَرْقَ أسبابَ السماء بِسُلّـــم (٨)

فكل نفس ذائقة الموت ، وإن لم تمت في يومها فستموت في غدها ، فأجلها وإن تأخر إلى الغد فهو قريب لقرب اليوم من الغد ، قال طرفة ابن العبد :

أرى الموتَ أعدادَ النفـــوس ولا أرى
بعيداً غداً ما أقربَ اليومَ مـــن غَد (٩)

وكان إيمان الجاهلي بحتمية الموت ووقوعه وملاقاته مهما عمرّ المرء عميقا راسخا ، قال المرقش الأكبر :

ليس على طول الحياة نـــدم
ومن وراء المـــرء ما يعـــلم

يهلِكُ والـــدٌ ويخلفُ مـــو
لودٌ وكلُّ ذي أبٍ يتــــــم(١٠)

وقال مَصَادُ بنُ جناب :

فلِلْمَوْت ما نُغْذَى والموت قَصْرُنا
ولا بُدَّ مِنْ مَوْتٍ وإنْ نُفِسَ العُمْرُ(١١)

فالموت رصد للإنسان ، وله حبال يسحبه بها ، ويرصد له يومه حتى يحين أجل يقربه إلى ميعاده ، ذلك الموعد المجهول للمنية ، قال عبيد بن الأبرص :

مَنِيَّتُهُ تجري لِوَقْتٍ وقَصْـــرُهُ
مُلاقاتُها يوماً على غَيْرِ مَـــوْعِد(١٢)

وقالت السُلكة ترثي ولدها السليك :

والمنــــايا رصَــــدٌ
للـــــفتى حيث سلـــكْ(١٣)

وقال طرفة بن العبد :

لعمرك إن الموتَ ما أخطأ الـــفتى
لكا لطوَل المرْخَى وثنياهُ بـــاليد
متى ما يشأْ يوماً يقُدْهُ لحتفــــه
ومَنْ يَكُ في حَبْل المنية ينقَـــد(١٤)

رأيتُ المنايا خبط عشواء من تُـصـبْ
تمته ومَنْ تخطىء يُعمر فيهـــرم(١٥)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كان العربي الجاهلي قد اعتقد بحتمية الموت ، وأنه حقيقة لا مراء فيها ، إلاّ أنه أبى أن يستسلم دون ما تحدٍّ أخير ، مع علمه بأنّ هذا لن يؤجل منيته ولن يفيده شيئا ، فقد انتقم من الموت بكل الوسائل والحيل ، باللذة وبالحب وبالخمر ، والنساء والغناء ، وبركوب الخيل الكريمة ، والإبل النجيبة ، وبالصبر على السفر المجهد ، وبالصيد، وبالقتال وإثبات الشجاعة الكبيرة ، بل بالإقدام المتهور ، وبالإنفاق المجنون للمال حين يجده ، وأبيات طرفة بن العبد مشهورة ذائعة ، تصور النظرة اليائسة نحو حتم الموت ، وكيف يأتي فيسوي بين الناس جميعا كراما ولئاما ، ومسرفين وبخلاء ، بل لعله يؤثر الكرام فيعجل إليهم ، قال :

كريمٌ يروّي نفسه في حياته
ستعلم إن متنا غداً أيُّنا الصّدي

أرى قبرَ نحّامٍ بخيلٍ بماله
كقبر غويٍّ في البطالة مفسد

ترى جثوتين من تراب عليهما
صفائح صمٌّ من صفيح مسند

أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي
عقيلة مال الفاحش المتشدد

أرى العيش كنزاً ناقصاً كل ليلةٍ
وما تنقص الأيام والدهر ينفد (١٦)

ففي البيت الأول نلحظ تشاؤماً من فكرة الموت مما يدفع المرء إلى معاقرة الخمر ، وسرّ هذا التشاؤم يعود إلى أن العربي في الجاهلية لم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تكن لديه عقيدة دينية تخفف من مرارة فكرة الموت ، وتؤمله في حياة أخرى تعقب الحياة الدنيا .

فالشعر الجاهلي يخلو من اليقين الديني الذي يفعل فعله العظيم في مداواة جروح الإنسان وشفاء نفسه ، وتصبيره على كرب الحياة وتقلبها ، وعلى رهبة الموت ولذعه ، فزهير بن أبي سلمى على سبيل المثال قد تقبل طائفة من العقائد الدينية ، وآمن بالإله والبعث والحساب ، لكن هل نجح هذا في أن يخفف كثيراً من حزنه وتشاؤمه حين تأمل في اضطراب الحياة الجاهلية وظلمها وانتهائها بالموت الأكيد ؟ يقول زهير :

رأيتُ المنايا خبط عشواء مــــن تصب
تمته ومن تخطىء يعمّر فيــــهرم
ومن هاب أسباب المنايا ينلنــــه
وإن يرق أسباب السماء بسلــــم
ومن يعص أطراف الزّجاج فانــــه
يطيع العوالي ركبّت كـــــل لهذم
ومن لم يزد عن حوضه بسلاحـــــه
يهدّم ومن لا يظلم الناس يظلـــم(١٧)

وأشعار الجاهليين في حتم الموت وانقضاء نعيم الحياة كثيرة ، فالأسود بن يعفر يذكر ما ألمّ به من هموم وأرق بفعل الموت الذي لا بدّ منه ، فقد صرع الأقوام والملوك وآلهم ، ولم ينجهم ما كانوا فيه من ثراء ونعيم ، بل زال بزوالهم ، قال :

نام الخليُّ وما أحِسُّ رُقـــادي
والهمُّ مُحْتَضِرٌ لـــدَيَّ وسَادي

من غير ما سَقَمٍ ولكنْ شَفَّنِـــــي
هَمٌّ أراهُ قد أصـــابَ فــؤادي

ومِنَ الحوادث لا أبا لـــك ، أنني
ضُرِبَتْ عليَّ الأرضُ بـــالأسْدَاد

لا أهتدي فيها لِمَوْضِع تَلْعَــةٍ
بين العراق وبين أرضِ مُـــرَاد

ولقد علمتُ سوى الذي نَبَّأتنِـــي
أنَّ السبيلَ سبيلُ ذي الأعْــوَاد

إنَّ المنيةَ والحُتُوفَ كِـــلاهما
يُوفي المخارمَ يَرْقُبَانِ ســوادي

لن يرضيا مني وفاءَ رهينـــةٍ
من دُون نفسي ، طَـــارفي وتِلادي

ماذا أؤمِّل بعدَ آل مُحَـــرِّقٍ
تركوا منازلهم وبعــــد إيـــاد

أهلِ الخوَرْنَقِ والسدير وبـــارقٍ
والقصرِ ذي الشُّرُفَاتِ من سِنْــدَاد

أرضاً تخيَّرَها لـــدار أبيهِـــمُ
كعـــبُ بنُ مامةَ وابنُ أمِّ دُؤاد

جرَتِ الرياحُ على مكان ديـــارهم
فكأنما كانوا عـــلى ميعــاد

ولقد غنُوا فيها بأنْعَــــم عِيشَةٍ
في ظلِّ مُلْكٍ ثابت الأوتــــاد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نزلوا بأنقرةٍ يسيلُ عليهـــــمُ
ماءُ الفرات يجيءُ مـــن أطواد
فاذا النعيمُ وكلُّ ما يُلْهَى بـــه
يوماً يصيرُ إلى بِلىً وَنَفَـــاد (١٨)

لقد استولت هذه الأفكار ، أفكار حتم الموت ، وصرع الدهر للملوك ، وزوال النعيم ، على الشاعر حتى بدأ بها قصيدته ، فاذا كان هذا هو مصير أولئك الملوك العظام في جنانهم الخصيبة ، فماذا يأمل البدوي التعيس في صحرائه المجدبة ؟ لكن هل يستسلم الشاعر إلى اليأس ، عُدْ إلى قصيدته ، وانظر في الأبيات التالية تجده ينتزع نفسه انتزاعاً عنيفاً من أفكاره السوداء ، ليقبل إقبالاً عنيفاً على ملذات الحياة العاجلة ، من خمر خالصة ، ونساء بيض نواعم ، وركوب على حصانه الذي يسرع به إلى الأودية البعيدة ليصيد الحيوان الوحشي ، لكن الشاعر يعود ليختم قصيدته قائلا إنّ هذا وذاك لا بقاء لهما :

فاذا وذلك لا مَهَاهَ لـــذكْره
والدّهرُ يُعْقِبُ صالحـــاً بِفَسَاد (١٩)

وعبر الشاعر الشنفرى عن عدم إيمانه بحياة تعقب الموت ،وفضل أن يترك جسده للضبع تأكله على أن يوضع في قبر لا فائدة فيــه ولا جدوى من ورائه ، قائلا :

لا تقبروني إنّ قبري محـــرَّم
عليكم ، ولكن أبشري أمّ عـــامر
إذا احتملوا رأسي وفي الرأس أكثري
وغودر عند الملتقى ثمّ سائـــري

هنالك لا أرجو حياة تسرّني
سجين الليالي مبسلاً بالجرائر(٢٠)

وهذه الفكرة التي ترددت على لسان الشنفرى وغيره من شعراء الجاهلية لم تختف تمام الاختفاء بعد مجيء الإسلام ، ربما لأن الإسلام لم يكسبهم يقينه بسهولة وبسرعة ، فقد احتاج إلى جهاد طويل ضد العقلية الجاهلية ، فمتمم بن نويرة الشاعر الإسلامي الصحابي ردد الفكرة نفسها في المفضلية التاسعة ، فبعد أن وصف الخمر ، صور مصيره المحتوم ، إذ تخيل مجيء الضبع إليه وهو يحتضر في رمقه الأخير ، مترقبة موته حتى تأكله وتطعم صغارها من لحمه :

أَلْهُو بها يوماً وأُلْهِي فِتْيَةً
عن بَثّهم إذْ أُلْبِسُوا وتَقَنَّعُوا
يا لهفَ مِنْ عَرْفَاءَ ذات فَلِيلَةٍ
جاءت إليَّ على ثلاثٍ تَخْمَعُ
ظلّتْ تُرَاصِدُني وتنظرُ حولها
ويُرِيبُها رَمَقٌ وأنّي مُطْمِعُ
وتظلُّ تَنْشِطُني وتُلْحِمُ أجْرِياً
وَسْطَ العَرِينِ وليس حيٌّ يدفَعُ
لو كان سيفي باليمين ضربتُهُ !
عنّي ولم أُوكَلْ وجنبي الأَضْبَعُ(٢١)

ويدلل البيت الأخير على إباء الشاعر ورفضه الاستسلام للموت : وإن كان هذا لا يؤجل المنية ، ورفض الموت وتحديه يكمن في تذكر الأعمال البطولية المجيدة التي صنعها الشاعر ؛ وفي تذكّره كرمه

المسرف الذي لا يندم عليه الآن ، فليس الضياع هو إنفاق المال كيف يشاء ما دام حياً ، بل الضياع أن يموت وتأكله الضبع ، ثم يسترسل في تصوير جاهلي محض لحتم الفناء ، باذلاً جهده في أن يتقبله بجلد ورجولة ، يقول :

ولقد ضربتُ به فتَسْقِطُ ضربتي
أيدي الكُماة كأنهنّ الخِروَعُ

ذاك الضياعُ ، فإن حززتُ بمدية
كفّي فقولي : مُحْسِنٌ ما يَصْنَعُ

ولقد غَبِطْتُ بما ألاقي حِقبَةً
ولقد يمرُّ عليّ يومٌ أشنَعُ

أفبعد مَنْ وَلَدَتْ نُسَيْبَةُ أشتكي
زوّ المنيةِ أو أرى أتوجّعُ

ولقد علمتُ ، ولا محالة ، أنني
للحادثات ، فهل ترَيْنِي أجْزَعُ

أفنينَ عاداً ثُمّ آلَ مُحَرِّقٍ
فتَرَكْنَهُمْ بلداً وما قد جَمَعُوا

ولَهُنّ كان الحارثانِ كلاهُما
ولَهُنّ كان أخو المصانع تُبَّعُ

فعَدَدْتُ آبائي إلى عِرْقِ الثرى
فدَعَوْتُهُمْ فعلمتُ أنْ لم يَسْمَعُوا

ذهبوا فلم أدْرِكْهُمُ ودَعَتْهُمُ
غُولٌ أتوْهَا والطريقُ المَهْيَعُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا بدّ من تلف مصيب فانتظـــــر
أبأرض قومك أم بأخرى تـــــصرع
وليأتين عليك يـــــوم مـــــرّة
يبكي عليك مقنّعاً لا تسمـــــع(٢٢)

إذا انعمنا النظر في الأبيات السابقة فاننا نرى كيف استولت العقلية الجاهلية الخالصة على هذا الشاعر الإسلامي ، فلم يقف في تفكيره المتشائم لحظة واحدة يسأل فيها أين ذهب آباؤه ، وأين سيذهب هو ، ليسعفه إيمانه الجديد بأنه لن يذهب إلى فناء تام ، فلم يجد عزاءه فيما سيكون من حياة أخرى يجزي فيها كل امرىء بما قدمت يداه من خير أو شر ، بل يجد عزاءه فيما يستطيع أن يغنم في هذه الحياة الدنيا من متع العيش .

وهكذا كان الجاهليون يتحدون بقوّتهم المفردة صروف الدهر ، ويبذلون كل جهدهم في استنزاف كل قطرة من الحياة قبل أن تنتهي انتهاءها الأبدي ، وليس معنى ذلك استنزاف ملذاتها فحسب ، وإنما استنزاف مشاقها وآلامها أيضاً ، فهم ينهبون كل متعة تقدمها الحياة ، ويتحملون كل قسوة تسلطها عليهم في جلد وصبر ، وايمانهم بالحياة الدنيا جعلهم يحيون كل لحظة من لحظاتها قبل أن يخمدهم سكون الموت الأبدي ، فهم لم يروا بلسما لهم إلاّ الصراع ، الصراع الرجولي الجلد ، والصراع المرّ اليائي المفروغ من نتيجته بين الإنسان والقدر ، والصراع بين الإنسان الجلد الصبور وقوى الطبيعة البدائية الهائلة التي تتقاذفهم وتتلاعب بهم في كل ساعة من ساعات حياتهم ، والصراع العنيد بين القبائل في تزاحمها على الرزق الزهيد واحتفاظها بالعداوات والثارات على تعاقب الأجيال ، وفي هذا الصراع المتعدد الأركان وجدوا انتقامهم الأكبر الذي يردون به على قسوة الموت الأبدي والطبيعة والإنسان .

وجملة القول أن الشاعر الجاهلي اذا ما اعتقد أن الفناء مصيره ، وجدناه يتطرف في تأكيد حياته الحاضرة ، كما تطرف في الإيمان بها « وقالوا ما هي إلاّ حياتنا الدنيا ، نموت ونحيا وما يهلكنا إلاّ الدهر »(٢٣) ، فاندمج في هذه الحياة أتمّ اندماج ، يستقبلها بأقصى طاقة عضلية وعصبية وعقلية يستطيعها ، ويتغلغل إلى أعمق قرار يقدر على بلوغه ، قبل أن يدهمه الخمود الأبدي . وقد تجلى هذا الإحساس في مختلف الموضوعات الشعرية ، فحين نقرأ وصفه لمجالس اللذة واللهو والاستمتاع بمباهج الحياة لا ننسى أن رهبة الموت والفناء لا تزال كامنة في أعماقه ، فان نسينا ذكّرنا بها ، كما ذكرنا الأعشى بعض أبياته المطربة في معلقته، إذ قال :

في فتية كسيوف الهند قد علموا
أنْ هالك كل من يحفى وينتعل(٢٤)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وما أكثر ما ينتقلون من وصف اللذة والبهجة إلى وصف الموت والفناء ، وما أكثر ما يمزجون في الأبيات القليلة المتتالية بين البهجة والتشاؤم ، والفرحة والحزن ، فالحقيقة التي تثير حزنهم وتشاؤمهم هي الحقيقة نفسها التي تدفعهم إلى تلذذهم العنيف بكل ملذات الحياة . قال إياس بن الأرت الطائي :

هلُمَّ خليلي والغوايةُ قد تُصْبي
هلُمَّ نُحيِّ المُنْتَشِينَ مِنَ الشَّرْبِ
نُسَلِّ مَلاَمَاتِ الرِّجالِ بِريَّةٍ
وَنَفْرِ شُرورَ اليوم باللَّهْو واللَّعْب
إذا ما تَرَاخَتْ ساعةً فاجعلنَّها
لخيرٍ فانَّ الدَّهْرَ أعْصَلُ ذو شَغْب

فان يَكُ خيرٌ أوْ يَكُنْ بعضُ راحَـةٍ
فانّكَ لاقٍ من غُمُومٍ ومن كَرْبِ (٢٥)

وقال برج بن مسهر الطائي عشرة أبيات في وصف ملذات القوم ؛ كالخمر والمنادمة وأكل اللحم وركوب الركائب النجيبة ، ثم أتبعها فجأة :

فبتنا بين ذاك وبين مِسْـكٍ
فيا عجبـاً لعيشٍ لَـو يدومُ

ويعود في البيت التالي إلى وصف القيان والمغنيات والنساء الجميلات المترفات :

وفينا مُسْمِعَـاتٌ عِنْدَ شَرْبٍ
وَغِزْلانٌ يُعَدُّ لهـا الحميـمُ

ويعقب البيت السابق بهذين البيتين ليختم بها قصيدته :

نطوّف ما نطوّف ثم يـأوي
ذوو الأموال منّـا والعديـم
إلى حُفَرٍ أسافِلُهُنَّ جُـوفٌ
وأعلاهُنَّ صَفّـاحٌ مُقيـمُ (٢٦)

وظني ما كان لطرفة بن العبد أن ينفعل بالخواطر الرهيبة التي ترددت على لسانه ، وأن يصور اندفاعه العنيف في طلب ملذات الحياة إذ قال :

الا أيهذا اللائمي أحضر الـوغى
وأن أشهد اللذات : هل أنت مخلدي ؟
فان كنت لا تسطيع دفـع منيتي
فدعني أبادرها بما ملكت يـدي

ولولا ثلاث هنّ من عيشة الـــفتى
وجدّك لم أحفل متى قام عـــوّدي(٢٧)

وأن يذكر هذه الثلاث ، وهي شرب الخمر والإسراع على ظهر حصانه لاغاثة المستغيث به ، والاستمتاع بالمرأة الحسنة الخلق ، السمينة الناعمة ، إلاّ لأنه محب للحياة ، وكاره للموت ، لذا يريد أن يسبقه بقضاء كل رغباته من لذة وألم ومباهج ومشاق ، تماما كما لخصها أحد الشعراء قائلا :

متى يأت هذا الموت لا تلق حاجـــة
لنفسي إلاّ قد قضيت قضاءَهـــا

إنّ كراهية الجاهليين للموت والفناء لم تمنعهم من التعرف إلى دقائقه وأدواته وعناصره ، لذا رأينا شعراءهم يقفون عند الدهر ، لما رأوا فيه من قوة تتخطف من حانت منيته ، فهو أداة تدمير للكائنات ، وإليه نسبوا الفناء والهلاك والموت ، حتى ليتخيل المرء أن الجاهلي كان ينظر إلى الدهر نظرته إلى إله ، فالممزق العبدي يذكر سهام الدهر التي صوبت إليه ، والذي فيها حمّ ، قائلا :

– هل للفتى من بنات الدَّهْر من واق
امْ هَلْ له من حِمام الموت من راق
– كأنني قد رماني الدهرُ عن عُرُضٍ
بنافذاتٍ بلا ريشٍ وأفـــواق (٢٨)

وقال مصاد بن جناب :

فمن كان مغروراً بطول حياتِـــه
فانيّ جميلٌ أن سَيَصْرَعَهُ الدَّهْرُ(٢٩)

وقال صابىء بن الحارث :

فلا خيرَ فيمن لا يوطِنَ نَفْسَـهُ
على نائبات الدَّهْرِ حـين تنوبُ(٣٠)

وقال علقمة ذو جَدَن الحميري :

إنْ خَرَّقَ الدَّهْرُ لنـا جانبـاً
سَدُّوا الذي خَرَّقَهُ أَوْ رَقَـعْ(٣١)

وقال كعب بن سعد الغنوي يرثي أخاه أبا المغوار :

ـ فقلتُ ولم أعْيَ الجوابَ ولم أُلِـحْ
وللدَّهْرِ في الصُّمِّ الصِّـلاب نصيبُ
ـ أخي كان يكفيني وكـان يعينني
على نائباتِ الدّهرِ حين تنـوبُ(٣٢)

وقال أبو ذؤيب الهذلي يرثي أبناءه الخمسة :

ـ أمن المنون وريبها تتـوجعُ
والدهرُ ليس بمعتب مـن يجزعَ
ـ والدهرُ لا يبقي عـلى حدثانـه
جَوْنُ السَّرَاةِ له جدائدُ أربـعُ(٣٣)

وقال عبد القيس بن خُفاف :

أوصيك إيصاءَ امْرِىءٍ لك نـاصِحٍ
طَبِنٍ بِرَيْبِ الدَّهْرِ غيرِ مُغَفَّـلِ(٣٤)

وقالت الخنساء :

كلُّ امرىءٍ بأناة للدَّهر مـرجوم
وكلُّ بيتٍ طويل السَّمْكِ مهدومُ(٣٥)

وصوّر الجاهليون الموت بغير صورة ، فهو كأس مرّة عند بشر بن أبي خازم :

حتى سقينا الناسَ كأساً مـــــرةً
مكروهةً حُسُواتُها كـــالعَلْقَمِ(٣٦)

وعند مالك بن حطّان :

يُسَاقوننا كأساً من الموت مُـــرَّةً
وعرِّدَ عنّا المُقْرِفُونَ الحنَاكِلُ(٣٧)

وعند عبيد بن الأبرص :

حتى سقيناهم بكأسٍ مـــرَّةٍ
فيها المُثَمّلُ ناقعاً فليشربـــوا(٣٨)

وهو غول عند بعضهم الآخر ، والغول حسب اعتقادهم اشتهرت بتلونها وغدرها واغتيالها ، فهي تنسجم مع الموت الفاجع(٣٩) قال المرقش الأصغر :

وللفتى غـــائلٌ يغوله
يا ابنة عجلانَ مـــن وقـــع الحُتوم(٤٠)

وقال بشامة بن عمرو :

ولا تقعدوا وَبِكُـــمْ مُنَّـــةٌ
كَفَى بالحوادِثِ للمـــرءِ غُولا(٤١)

وقال أعشى باهلة :

فما ميتة أن منها غير عاجـــز
بعار إذا ما غالت النفس غـــولها

وقال امرؤ القيس :

ألم يخبرك أن الـــدهر غـــول
ختور العهد يلتقم الـــرجالا(٤٤)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن صور الموت عند الجاهليين أنه مضجع ، قال أبو ذؤيب الهذلي :

لا بدّ من تلف مقيـــــم فانتظر

أبأرض قومك أم بأخرى المضجـــع(٤٥)

وقال لبيد بن ربيعة :

عميد أناس قد أتى الدهر دونـــه

وخطوا له يوما من الأرض مضجعـا(٤٦)

وهو وِرْد عند أعشى باهلة :

لو لم يخنه نفيل لاستمر بـــه

وِرْدٌ يُلِمُّ بهذا الناس أو صـــدر(٤٧)

وحيوان مفترس له أظفار عند أبي ذؤيب الهذلي :

وإذا المنية أنشبـــت أظفارهـــا

ألفيت كل تميمـــة لا تنفـــع(٤٨)

وجسّم الشاعر الجاهلي الموت وجعل له صورة الماء الناضب ؛ فالماء مانح الحياة ؛ والعطش يعني الموت والفناء ، ومن هنا اعتقدوا بأن الموت ذهاب ماء الحياة ، إذ يخرج من هامة القتيل طائر يطلب الماء ، وسموه هامة للتدليل على هيام الروح وعطشها ورغبتها الشديدة في الماء(٤٩) ؛ والهامة من الهُيام ، وهو جنون العطش ، يشبه الحمّى إذا أصاب الإبل لا تَرْوَى أبداً(٥٠) .

وذهب صاحب الأمالي أيضاً إلى أن الهامة اسم طائر يخرج من هامة الميت مردداً : اسقوني ، اسقوني ، حتى يقتل قاتله فيسكن(٥١) .

وقال المسعودي : إن من العرب من يزعم أن النفس طائر ينبسط في الجسم ، فاذا مات الإنسان أو قتل لم يزل يطيف به مستوحشا يصدح

على قبره ، ويزعمون أن هذا الطائر يكون صغيراً ، ثم يكبر حتى يكون كضرب من البوم ، وهو أبدا مستوحش ، ويسكن في الديار المعطلة ومصارع القتلى والقبور ، وأنها لم تزل عند ولد الميت لتعلم ما ما يكون بعده فتخبره به(٥٢) .

وقد عبّر ذو الإصبع العدواني عن فكرة العطش الذي تعاني منه الروح قائلاً :

يا عمرو إلاّ تدع شتمي ومنقصتـــــي
أضربك حتى تقول الهامة اسقونـــــي(٥٣)

وقال شاعر آخر لابنه يوصيه :

ولا تَزْقُوَنَّ لي هامة فوق مَرْحَـــب
فانّ زُقاء الهام للمـــرء عائــــب
تنادي ألا اسقوني ، وكل صدى بـــه
وتلك التي تبيضّ منها الذوائــــب

وقالت الخنساء تدعو بالسقيا لهام صخر :

أسقي بلاداً ضُمِّنَتْ قـــبره
صوبُ مرابيـــعِ الغيُوث السوّارِ
وما سؤالي ذاك إلاّ لكـــي
يُسْقَاهُ هامٌ بالروي في القفـــارِ(٥٤)

ووقف عرب الجاهلية عند الروح ، وتصوروا أنها تتحول إلى طائر ، تدركه الأبصار وتلمسه الأيدي ، ويستوطن مضارب القوم ، وهذا التصور ليس بوهم ولا من مخترعات الخيال ، بل حقيقة واضحة ، وعقيدة مألوفة عند العرب جميعا(٥٥) .

ARCHIVE http://Archive.org

واعتقاد عرب الجاهلية بتحول الروح إلى طائر يشير إلى إيمانهم بتناسخ الأرواح ، ومن هنا زعموا أنّ المرأة المقلاة ، أي التي لا يعيش لها ولد إذا وطئت دم الشريف القتيل عاش ولدها(٥٦) ، وفي هذا قال بشر بن أبي خازم :

تظل مقاليتُ النساء يَطَأْنَهُ
يقلن : ألا يُلْقَى على المرء مئزرُ؟(٥٧)

ومعنى البيت أن المرأة المقلاة تتخطى السيد القتيل ، وقال أبو عبيدة تتخطاه سبع مرات(٥٨) .

ويشبه هذا ما تفعله بعض النساء في بعض بلادنا العربية من تخطيهن القتيل للبرء من العقم .

وورد غير قليل في الشعر الجاهلي الدّعاء بسقيا القبور ، فالروح التي تزهق يصيبها العطش والظمأ ، والماء رمز للحياة ووسيلة لها ، وعرفنا أن الهامة تصيح أبداً : اسقوني ، والماء هنا قد يكون عوضا عن سقيا الدم الذي تطلبه الهامة وتصيح من أجله ، قال النابغة الذبياني :

سقى الغيث قبراً بين بصرى وجاسم
بغيث من الوسمي قطر ووابل(٥٩)

وقالت الخنساء :

سقى الإله ضريحاً جنّ أعظُمَهُ
وروحَهُ بغزير المُزْنِ هَطّالِ(٦٠)

وقد ذكر حنون في مؤلفه ومريم بغدادي في مقالتها إنّ الدّعاء بسقيا القبور يعدّ بقايا تراث ديني قديم ، وعلى وجه التخصيص إنه شعيرة جنزية بابلية تسربت إلى شبه الجزيرة العربية ، وقد كان عرب

بابل يسكبون الماء على القبر لإرواء روح الميت(٦١) ، وورد هذا ضمن أدعية وترانيم وابتهالات بالأكادية ومنها : « في العلى عسى أن يطيب اسمه وفي العالم الأسفل عسى أن تشرب روحه الماء الزكي»(٦٢) . وظني أن السقيا ظاهرة عربية خالصة يفسرها طلب الخصب والخضرة لما حوالي القبر لأن الدعاء كله ينصب على « سقيا القبر » والأرض التي هو فيها .

وعطش الروح وهيامها ، ورغبة الميت في الماء ، والدعاء بسقيا القبور كمعتقد عند عرب الجاهلية ، نجد له تقليدا عند بعض شعراء العصور الإسلامية ، فهذا متمم بن نويرة يرثي أخاه مالكا ، طالباً السقيا لقبره :

سقى الله أرضاً حلَّها قبْرُ مالـــك
ذهابَ الغوادي المدْجِناتِ فأمْرَعا(٦٣)

ARCHIVE

وكان تقديم القرابين من الشعائر الجنائزية الهامة عند العرب ، فاذا مات الرجل شدوا ناقته إلى قبره ، وجعلوا رأسها إلى الوراء وغطوه بوليّة أي برذعة ، وتركوها حتى تموت أو تنفلت ، فاذا انفكت لم يردوها عن ماء ولا مرعى ، ويزعمون أنهم إذا فعلوا ذلك حُشرت مع الميت فيركبها في الميعاد(٦٤) ، فان لم يفعلوا ذلك حشر حافيا . ويورد الآلوسي معنى آخر يغاير هذا في قوله إنهم يتركون البلية في حفيرة لا تطعم ولا تشرب حتى تهلك ، ويقول إنهم ربما أحرقوها بعد موتها ، وربما سلخوها وملؤوا جلدها ثُماماً ، وكانوا يزعمون أنه من مات ولم يبْلَ عليه حشر ماشياً ، ومن كانت له بلية حشر راكباً عليها(٦٥) ، فقد طلب جُرَيْبَة بن الأشيم الفقعسي من ابنه أن يحبس ناقته على قبره ليركبها يوم الحشر :

يا سعد إمّا أهلكنّ فإنني
أوصيك إنّ أخا الوصاة الأقرب
لا تتركنّ أباك يحشر راجلاً
في الحشر يُصْرَعُ لليدين ويُنْكَبُ
واحمل أباك على بعيرٍ صالحٍ
وتَقِ الخطيئة إنه هو أقرب
ولعلّ لي ممّا تركْتُ مطيةً
في القبر أركبها إذا قيل : اركبوا(٦٦)

وقال عمرو بن زيد يوصي ابنه أن يَبْلُوَ ناقته :

أبُنَيَّ زَوِّدْني إذا فارقتني
في القبر راحلة برحل قاترِ
للبعث أركبها إذا قيل : اظعنوا
متوثقين معاً لحشر الحاشر
من لا يوافيه على عثراته
فالخلق بين مدفع أو عاثر(٦٧)

وهذه عقيدة كانت مسيطرة على من يدينون بها ، ولذا أكثروا من الوصاة بحبس البلية على قبورهم ، وافتخروا بكثرة البلايا التي تركوها على قبور الأحباب ، قال عويمر النبهاني :

أبنيّ لا تنس البلية إنها
لأبيك يوم نشوره مركوب

وفخر أعرابي بكثرة ما ترك على القبور من بلايا ، يريدأنه غني يملك النوق ، وأنه حفيٌّ بأهله مَعْنِيٍّ ببعثهم ركباناً يوم القيامة :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نجيبة قوم شادها القتّ والنوى
بيثرب حتى نيّها متظاهرُ
فقلتَ لها : سيري فما بك علة
سنامك ملحومٌ ونابك فاطرُ
فمثلك أو خيراً تركتَ رزيّةً
تقلبُ عينيها إذا مرَّ طائرُ(٦٨)

وقد اختلف العلماء في الباعث على تقديم الراحلة قربانا للميت ، فمنهم من يرى أنهم كانوا يفعلون ذلك مكافأة للميت على ما كان يعقره من الإبل في حياته لضيفانه ، ويرى آخرون إنما كانوا يفعلون ذلك إعظاما للميت كما كانوا يذبحون للأصنام ، وقيل إنهم كانوا يعقرون الإبل ؛ لأنها كانت تأكل عظام الموتى إذا بليت ، فكأنهم يثأرون لهم منها ، وقيل إن الإبل أنفس أموالهم فكانوا يريدون بعقرها أنها قد هانت عليهم لعظم المصيبة ، وقد أبطلت الشريعة الإسلامية ذلك بحديث « لا عقر في الإسلام »(٦٩) .

وأرى أن عقر الإبل كان تكريما للميت ، وإشهاراً لفضله بين الناس وتباهياً بما نحر بنوه على قبره من ذبائح لإطعام الفقراء والمعوزين ، ولم يكن الذبح موقوفاً على النوق ، إذ كانت تذبح الخيل أيضاً .

ويعزز هذا التعليل أن جريبة بن الأشيم الفقعسي أوصى ابنه أن يعقر على قبره ، ودعا عليه أن يفتقر إن لم يعقر :

إذا مِتُّ فادفنّي بحمراءَ ما بها
سوى الأصْرَخيّن ، أو يفوزُّ راكبُ
فان أنت لم تعقر عليَّ مطيتي
فلا قام في مال لك الدهر حالبُ

ولا تدفِنيّ في صُوىً ، وادفـــنني
بِدَيْمُومَةٍ تنزو عليها الجنـــادِبُ

ويظهر أن النوق كانت تتهيب الذبح إذا ما رأت قبرا ، لأنها نظرت غيرها يذبح عليه ، أو لأنها تتهيب الدم ، أو أن الشاعر تخيل هذا وصوره ، قال شاعر مرّ على قبر ربيعة بن مكدّم :

نَفَرَتْ قلوصي عن حجــارة حـــرَّةٍ
بُنيت على طلق اليديـــن وهـــوب
لا تنفري يا ناقُ منه ، فانـــــه
شريب خمر ، مُسْعَرٌ لحـــروب
لولا السِّفـــارُ وبُعْد خَرْق مَهْمَه
لتركتُها تحبو عـــلى العرْقوب(٧٠)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبعض الناس ما زالوا إلى اليوم يعقرون الذبائح على عتبة الدار أو على المقبرة ، ويوزعون اللحم على الفقراء ، كما أن الرعاة في أريتريا إذا مروا بمقابر أقاربهم حلبوا البقرة وألقوا ببعض لبنها على القبر ذاكرين اسم الراحل(٧١) .

وعرف عرب الجاهلية ان الموت لا يفرق بين أحد ، ما دام المصير واحدا ، فهو ينسحب على الفقير والغني ، والحقير والعظيم ، والصغير والكبير ، قال الأسود بن يعقر النهشلي :

أين الذين بَنَوْا فطال بناؤُهـــم
وتمتّعوا بالأهـــل والأولاد
فاذا النعيمُ وكلُّ ما يُلْهَى بـــه
يوماً يَصيرُ إلى بِلىً وَنَفَـــادِ(٧٢)

ومثل هذا قال طرفة بن العبد(٧٣) .

والموت عند الجاهليين لا يُردّ مهما أوتي المرءُ من بأس وشدة وحزم وإرادة ، ومها نبل وكرم محتده ونسبه ، ومهما يقظ وحذر ، فالتلف والفناء والموت لا بدّ آت ، قال علقمة ذو جدن الحميري :

والموتُ ما ليس لـــــه دافـــعُ
إذا حميمٌ عـــن حميمٍ دَفَـــعْ
لو كان حيٌّ مُفْلِتاً حَيْنَـــــهُ
أفْلَتَ منه في الجبالِ الصَّـــدَعْ (٧٤)

وقال أبو ذؤيب الهذلي يرثي أبناءه :

ـ ولقد حَرَصْتُ بأن أدافعَ عنهُـــمُ
فاذا المنيةُ أقبلَتْ لا تُدْفَـــعُ
ـ فَصَرَّعْنَهُ تحتَ الغبارِ وَجَنْبُـــهُ
مُتَتَرِّبٌ ولكلِّ جنبٍ مَصْـــرَعُ(٧٥)

وقال ثعلبة بن عمرو العبدي :

أمِنْ حَذَرٍ آتي المَهَالِكَ ســـادِراً
وأيّةُ أرضٍ ليس فيها مَتَالِـــفُ(٧٦)

واعتقاد الشاعر الجاهلي بأن الموت لا يُدفع ولا يُردّ جعله يقبل عليه بالشجاعة والبطولة حيناً ، وبالخوف والرهبة منه حيناً آخر ، فأبو قيس بن الأسلت الأنصاري يوطن نفسه على الهلكة مستبسلاً غير جزع :

بِزُّ امرِىءٍ مُسْتَبْسِلٍ حَـــاذِرٍ
للدَّهْرِ ، جَلْدٍ غَيْرِ مِجْــزَاعِ

ومعاوية أخو الخنساء يواجه الموت بشجاعة وبطولة ، رسمتها الخنساء في شعرها قائلة :

إذا لاقى المنـــايا لا يبـــــالي
أفي يسرٍ أتـــــاه أم بعسر
كمثل الليث مفترس يديـــــه
جرىء الصدر رئبـــالٍ سِبَطْــر(٧٧)

ورسمها لبيد بقوله :

لو كان غيري سليمى اليوم غيـــره
وقع الحوادث إلاّ الصـــارم الذكرُ
ولا أقول إذا ما أزمة أزمـــت
يا ويح نفسي مما أحدث القـــدرُ(٧٨)

أما سعدى بنت الشمردل الجهنية فهي دائمة الجزع والقلق والاضطراب على أخيها ، إذ قالت :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمن الحوادث والمنـــون أروع
وأبيتُ ليلي كُلّه لا أهْجَــعُ(٧٩)

وقال علقمة ذو جدن الحميري يؤكد سيطرة البكاء والهلع على نفسه حيث أذهبها :

فكيف لا أبكيهُمُ دائبـــاً
وكيف لا يُذْهِبُ نَفْسِي الهلَــعُ(٨٠)

وكان الجاهلي يناجي الميت معتقداً أن الموت والدفن للجسد ، أما الروح فتبقى حاضرة تطوّف في الديار ، وتتبع أخبار القوم ، وتتعرف إلى أحوالهم ، وفي هذا خاطب الشعراء الموتى ألا يبعدوا عنهم لحاجة القوم إليهم ، مستخدمين تعبير « لا تبعد » ، قال خاطب بن قيس :

فلا يُبْعِدَنْكَ الله حيّـــاً وميتــا
فقد كنتَ نورَ الخَطْبِ والخَطْبُ مُظْلِمُ(٨١)

وقال عتيك بن قيس :

فلا تَبْعَدَنْ إنّ الحُتُوفَ موارِدٌ
وكلُّ فتىً من صرفها غيرُ وائـــــل(٨٢)

وقال سلمة بن يزيد يرثي أخاه لأمه قيس بن سلمة :

فلا يُبْعِدَنْكَ الله إمّا تركتنـــا
حميداً وأودى بعدك المجدُ والفخرُ(٨٣)

وقال ضابىء بن الحارث :

وقائلةٍ لا يبعُدنْ ذلك الفتـــى
ولا تبعُدنْ آسانُهُ وشمائلُـــــهُ(٨٤)

وقال مُخارق بن شهاب :

كم شامتٍ بي إن هلكتُ وقائـــلٍ
لا يبعدنّ مخارقُ بـــن شهاب(٨٥)

وقال عمرو بن الأسود يرثي طريف العنبري ويطلب عدم البعد والفرقة :

فلا تَبْعَدَنَ يا خيرَ عمرو بنِ جنْـدُبِ
لعمري لمن زار القبورَ ليبعـــدا (٨٦)

وقال أعشى باهلة يرثي أخاه لأمه المنتشر بن وهب بن سلمة :

....
فاذهبْ فلا يُبْعِدَنْكَ الله مـــنتشرُ(٨٧)

وقال ربيعة بن طريف يشيد ببطولة قيس بن عاصم سيد بني تميم ، وقتاله لبكريين ويدعو له بعدم البعد والفراق :

فلا يَبْعُدَنْكَ الله قيسَ بنَ عـــاصمٍ
فأنت لنا عزٌ عزيزٌ ومـــوئِل(٨٨)

وبعد ، فان رهبة الجاهلي من حقيقة الموت ، وعدم امتلاكه لإيمان يعليه عليها ، ويشجعه على مواجهتها ، سبب في قلقه ، إذ اعتقد أن وجوده محصور في العالم المحدود ، الذي لا عالم آخر فوقه أو وراءه أو بعده ، وهذا حمله على الإقبال على هذه الحياة الفانية - التي لا يؤمن بغيرها - بنهم ، والاندفاع بكل طاقته في استغلالها ، واعتصار كل قطرة منها قبل أن تولّيّ ، كما أن كراهيته للموت والفناءلم تمنعه من تصوير مشاعره وأحاسيسه تجاهه ، والوقوف على دقائقه وأدواته وعناصره .


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحواشي

(١) شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، دار المعارف بمصر ، ط ٨ ، ١٩٧٧ م ، ص ٢٠٩ .

(٢) لبيد بن ربيعة ، الديوان ، تحقيق : احسان عباس ، وزارة الارشاد والانباء ، الكويت ، ١٩٦٢ ، ص ٨٤ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ١١٧ .

(٤) الخنساء ، تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد (ت ٢٤ هـ) ، الديوان ، تحقيق : كرم البستاني ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ص ٢٨ .

(٥) المصدر نفسه ، ص ٧٠ .

(٦) عبيد بن الأبرص ، الديوان ، تحقيق وشرح الدكتور حسين نصار ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده بمصر ، ط ١ ، ١٩٥٧ م ، ص ٥٦ ــ ٥٧ .

(٧) المفضليات ، تحقيق وشرح احمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، طبعة بيروت ، ط ٦ ، ١٩٦٢ م ، ص ٢٨٢ ــ ٢٨٣ .

(٨) زهير بن ابي سلمى ، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، ص ٨٧ .

(٩) طرفة بن العبد ، الديوان ، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ١٩٧٥ م ، ص ٦٦ .

(١٠) المفضليات ، ص ٢٢٩ .

(١١) شعر بني تميم في العصر الجاهلي ، جمع وتحقيق : الدكتور عبد الحميد محمود المعيني ، منشورات نادي القصيم الادبي ، بريدة ، ١٩٨٢ م ، ص ٢٤١ .

(١٢) عبيد بن الأبرص ، الديوان ، ص ٥٧ .

(١٣) شعر بني تميم في العصر الجاهلي ، المعيني ، ص ٩٢ .

(١٤) طرفة بن العبد ، الديوان ، ص ٥٣ ــ ٥٤ .

(١٥) زهير بن ابي سلمى ، الديوان ، ص ٨٦ .

(١٦) طرفة بن العبد ، الديوان ، ص ٥٦ ــ ٥٧ .

(١٧) زهير بن ابي سلمى ، الديوان ، ص ٨٦ وما بعدها .

(١٨) المفضليات ، ص ٢١٦ ــ ٢١٧ .

(١٩) المفضليات ، ص ٢٢٠ .

(٢٠) شرح ديوان الحماسة ، أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي (ت ٥٠٢ هـ) ، طبعة عالم الكتب ، بيروت ، ج٣ ص ١٣٧ .

(٢١) المفضليات ، ص ٥٣ .

(٢٢) المصـدر نفسـه .

(٢٣) سورة الجاثيـة ، الآية ٢٤ .

(٢٤) الأعشى ميمون بن قيس ، الديوان ، شرح وتعليق الدكتور محمد محمد حسين ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٢ م ، ص ١٠٩ .

(٢٥) شرح ديوان الحماسة ، التبريزي ، ج٣ ص ١٢٧ .

(٢٦) المصدر نفسـه ، ج٢ ص ١٣٦ ـ ١٣٧ .

(٢٧) طرفة بن العبد ، الديوان ، ص ٥٧ .

(٢٨) المفضليات ، ص ٢٠٠ .

(٣٠) الأصمعيات ، تحقيق وشرح احمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، طبعة بيروت ، ط ٥ ، ص ١٨٤ .

(٣١) جمهرة اشعار العرب ، ابو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي ، تحقيق علي محمد البجاوي ، دارنهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ١٩٨١ م ، ص ٥٧٧ .

(٣٢) المصدر نفسه ، ص ٥٥٥ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٣٣) المفضليات ، ص ٤٢٢ .

(٣٤) المصـدر نفسـه ، ص ٣٨٣ .

(٣٥) الخنساء ، الديوان ، ص ١٣٧ .

(٣٦) الأصمعيـات ، ص ٢٠٨ .

(٣٧) شعر بني تميم في العصر الجاهلي ، العيني ، ص ٢٣٠ .

(٣٨) عبيد بن الأبرص ، الديوان ، ص ٢٤٠ .

(٣٩) الحياة العربية من الشعر الجاهلي ، احمد الحوفي ، مكتبة نهضة مصر ، ص ٤٦٣ .

(٤٠) المفضليات ، ص ٢٤٩ .

(٤١) المصدر نفسه ، ص ٥٩ .

(٤٢) امرؤ القيس ، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، ص ١٥٨ .

(٤٣) جمهرة أشعار العرب ، ابو زيد القرشي ، ص ١٢٩ .

(٤٤) لبيد بن ربيعة ، الديوان ، ص ٦٤ .

(٤٥) جمهرة أشعار العرب ، ابو زيد القرشي ، ص ٥٧٥ .

(٤٦) المفضليات ، ص ٤٢٢ .

(٤٧) مرثاة الخنساء الانسانية ، الدكتور انور أبو سويلم ، مجلة ابحاث اليرموك ، سلسلة الآداب واللغويات ، المجلد الرابع ، العدد الاول ، ١٩٨٦ م ، ص ١٢ .

←

(٤٨) ابن منظور ، محمد بن مكرم بن علي بن احمد (ت ٧١١ هـ) ، لسان العرب ، طبعة القاهرة ، سنة ١٣٠٨ هـ ، مادة ((هيم)) .
(٤٩) الأمالي ، لأبي علي اسماعيل القاسم القالي البغدادي ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ج ١ ص ١٢٩ .
(٥٠) مروج الذهب ومعادن الجوهر ، المسعودي ، ابو الحسن علي بن الحسين بن علي ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، ط ٣ ، ١٩٥٨ م ، ج ١ ص ٢٥١ .
(٥١) الأمالي ، لأبي علي القالي ، ج١ ص ١٢٩ .
(٥٢) بلوغ الأرب في معرفة احوال العرب ، محمود شكري الالوسي ، تحقيق : محمد بهجت الاثري ، طبعة دار الكتب العلمية ، بيروت ، ج ٢ ص ٢
(٥٣) الاساطير والخرافات عند العرب ، الدكتور محمد عبد المعيد خان ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨١ م ، ص ٥٧ .
(٥٤) صبح الأعشى ، القلقشندي ، ابو العباس احمد بن علي بن احمد بن عبد الله (ت ٨٢١ هـ) طبعة وزارة الثقافة والارشاد القومي ، مصر ، ١٩٦٣ ، ج١ ص ٤٠٦ .
(٥٥) بشر بن أبي خازم ، الديوان ، تحقيق عزة حسن ، دمشق ، ١٩٦٠ ، ص ٨٨ .
(٥٦) بلوغ الارب ، الالوسي ، ج ٢ ص ٣٥ .
(٥٧) النابغة الذبياني ، الديوان ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧ م ، ص ١٤٩ .
(٥٨) الخنساء ، الديوان ، دار الاندلس للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ٦ ، ١٩٦٩ م ، ص ١١٤ .
(٥٩) التأصيل الفني للبكائية القديمة في الشعر الجاهلي ، مريم البغدادي ، مجلة ابحاث اليرموك ، سلسلة الآداب واللغويات ، المجلد الرابع ، العدد الاول ، ١٩٨٦ م ، ص ٥٢ .
(٦٠) عقائد ما بعد الموت في حضارة وادي الرافدين القديمة ، نائل حنون ، طبعة دار السلام ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٧٨ م ، ص ٢٧٩ .
(٦١) المفضليات ، ص ٢٦٨ .
(٦٢) صبح الأعشى ، القلقشندي ، ج ١ ص ٤٠٤ .
(٦٣) بلوغ الأرب ، الألوسي ، ج ٢ ص ٣٤٠ .
(٦٤) الملل والنحل ، الشهرستاني ، ابو الفتح محمد بن عبد الكريم بن ابي بكر احمد (ت ٥٤٨ هـ) ، تحقيق محمد سيد كيلاني ، طبعة البابي الحلبي بمصر ، ١٩٦١م، ج ٢ ص ٢٣٠ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

←

(٦٥) المصدر نفسه ، الرحل القاتر : اللطيف المتمكن من الظهر .
(٦٦) البيان والتبيين ، الجاحظ ابو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ هـ) ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، الناشر مؤسسة الخانجي بالقاهرة ، ط ٣ ، ١٩٤٨ م ، ج ٣ ص ١٨٥ ، القت : نبات جاف ترعاه الابل : الشحم ، خاطر : ظاهر ، رزية : بلية.
(٦٧) الحياة العربية من الشعر الجاهلي ، د. احمد محمد الحوفي ، مكتبة نهضة مصر، ص ٤٩٢ .
(٦٨) العقد الفريد ، ابن عبد ربه ابو عمر احمد بن احمد (ت ٣٢٨ هـ) ، شرح وضبط احمد امين وزملائه ، طبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٦٥ ، ج ١ ص ١٢٦ .
(٦٩) الحياة العربية من الشعر الجاهلي ، احمد الحوفي ، ص ٤٩٤ .
(٧٠) المفضليات ، ص ٢١٧ .
(٧١) طرفه بن العبد ، الديوان ، ص ٣٣ ، ٣٤ .
(٧٢) جمهرة اشعار العرب ، ابو زيد القرشي ، ص ٥٧٧ .
(٧٣) المفضليات ، ص ٤٢٢ ، ٤٢٧ .
(٧٤) المصدر نفسه ، ص ٢٨٥ .
(٧٥) الخنساء ، الديوان ، دار الاندلس للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ٦ ، ١٩٦٩ م ، ص ٧٥ .
(٧٦) لبيد بن ربيعة ، الديوان ، ص ٥٧ .
(٧٧) الاصمعيات ، ص ١٠١ .
(٧٨) جمهرة اشعار العرب ، ابو زيد القرشي ، ص ٥٧٩ .
(٧٩) الأمالي ، لابي علي القالي ، ج ٢ ص ١٤٤ .
(٨٠) المصدر نفسه ، ج ٢ ص ١٤٤ .
(٨١) المصدر نفسه ، ج ٢ ص ٧٣ .
(٨٢) نقائض جرير والفرزدق ، ابو عبيدة ، معمر بن المثنى التيمي البصري (ت ٢٠٩ هـ) اعادت طبعه بالاوفست مكتبة المثنى ، بغداد ، ج ١ ص ٢٠٨ .
(٨٣) ذيل الامالي والنوادر ، ابو علي القالي ، منشورات دار الافاق الجديدة ، بيروت، ١٩٨٠ ، ص ٥٠ .
(٨٤) الاصمعيات ، ص ٧٩ .
(٨٥) المصدر نفسه ص ٩٢ .
(٨٦) العقد الفريد ، ابن عبد ربه ، ج ٥ ص ١٨٦ .

* * *

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصادر والمراجـع

- الاصمعي ، عبد الملك بن قريب ، الاصمعيات ، تحقيق وشرح احمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، طبعة بيروت ، ط ٥ .
- الاعشى ميمون بن قيس ، ديوان الاعشى ميمون بن قيس ، شـرح وتعليق الدكتور محمد محمد حسين ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٢ .
- الآلوسي ، محمود شكري ، بلوغ الأرب في معرفة احوال العرب ، تحقيق محمد بهجت الاثري ، طبعة دار الكتب العلمية ، بيروت .
- امرؤ القيس بن حجر ، ديوان امرىء القيس بن حجر ، دار صادر ، بـيروت .
- بشر بن ابي خازم ، ديوان بشر بن ابي خازم ، تحقيق عزة حسن ، دمشق ١٩٦٠ م .
- البغدادي ، مريم ، التاصيل الفني للكتابة القديمة في الشعر الجاهلي ، بحث في مجلة ابحاث اليرموك ، سلسلة الآداب واللغويات ، المجلد الرابع ، العدد الاول ، ١٩٨٦ م .
- التبريزي ، ابو زكريا يحيى بن علي (ت ٥٠٢ هـ) ، شرح ديـوان الحماسة ، طبعة عالم الكتب ، بيروت .
- الجاحظ ، ابو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ هـ) ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، الناشر مؤسسة الخانجي بالقاهرة ، ط ٣ ، ١٩٤٨ م .
- حنون ، نائل ، عقائد ما بعد الموت ، طبعة دار السلام ، بغداد ، ط ١ ، ٩٧٨ م .
- الحوفي ، احمد ، الحياة العربية من الشعر الجاهلي ، مكتبة نهضة مصر .
- خان ، محمد عبد المعيد ، الأسـاطير والخرافات عند العرب ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨١ م .

- الخنساء ، تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد (ت ٢٤ هـ) ، ديوان الخنساء ، تحقيق كرم البستاني ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٣ م ، وطبعة دار الاندلس للنشر ، بيروت ، ط ٦ ، ١٩٦٩ م .
- زهير بن ابي سلمى ، ديوان زهير بن ابي سلمى ، دار صادر ، بيروت
- ابو سويلم ، انور ، مرثاة الخنساء الانسانية ، بحث في مجلة ابحاث اليرموك سلسلة الآداب واللغويات ، المجلد الرابع ، العدد الاول ، ١٩٨٦ م .
- الشهرستاني ، ابو الفتح محمد بن عبد الكريم بن ابي بكر احمد (ت ٥٤٨ هـ) ، الملل والنحل ، تحقيق محمد سيد كيلاني ، طبعة البابي الحلبي بمصر ، ١٩٦١ م .
- ضيف ، شوقي ، العصر الجاهلي ، دار المعارف بمصر ، ط ٨ ، ١٩٧٧م .
- طرفه بن العبد ، ديوان طرفة بن العبد ، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ١٩٧٥ م .
- ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، شرح وضبط احمد امين وزملائه ، طبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٦٥ م .
- ابو عبيدة ، معمر بن المثنى التيمي البصري (ت ٢٠٩ هـ) ، نقائض جرير والفرزدق ، اعادت طبعه بالاوفست ، مكتبة المثنى ، بغداد .
- عبيد بن الابرص ، ديوان عبيد بن الابرص ، تحقيق وشرح الدكتور حسين نصار ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر ، ط ١ ، ١٩٥٧ م .
- القالي ، ابو علي اسماعيل القاسم البغدادي ، الامالي ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨٠ م ، ذيل الأمالي والنوادر ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨٠ م .
- القرآن الكريم .
- القرشي ، ابو زيد محمد بن ابي الخطاب ، جمهرة اشعار العرب ، تحقيق علي محمد البيجاوي ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ١٩٨١ م .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- القلقشندي ، ابو العباس احمد بن علي بن احمد بن عبد الله (ت ٨٢١ هـ) ، صبح الاعشى ، طبعة وزارة الثقافة والارشاد القومي ، مصر ، ١٩٣٦ م .

- لبيد بن ربيعة ، ديوان لبيد بن ربيعة ، تحقيق احسان عباس ، وزارة الارشاد والانباء ، الكويت ، ١٦٦٢ م .

- المسعودي ، ابو الحسن علي بن الحسين بن علي ، مروج الذهب ومعادن الجوهر ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، ط ٣ ، ١٩٥٨ م .

- المعيني ، عبد الحميد محمود ، شعر بني تميم في العصر الجاهلي ، منشورات نادي القصيم الادبي ، بريدة ، ١٩٨٢ م .

- المفضل الضبي ، المفضليات ، تحقيق وشرح احمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، طبعة بيروت ، ط ٦ ، ١٩٦٤ م .

- ابن منظور ، محمد بن مكرم بن علي بن احمد (ت ٧١١ هـ) ، لسان العرب ، طبعة القاهرة ، ١٣٠٨ هـ .

- النابغة الذبياني ، ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف ، بمصر ، ١٩٧٧ م .

★ ★ ★

مصر
المجلة
العدد رقم 4
1 أبريل 1957

عبقرية الشعر الجاهلى

بقلم الدكتور محمد صبرى

شعر خرج من بيئة الصحراء ، من قلب الطبيعة الحرة التى لا تعرف القيود والحواجز ؛ من تكتلات بشرية وحجرية : مدائن وحيطان وسقوف تحجب الأفق ، وزحمة من السكان والآلات والمصانع تتنفس فيها فتفسد أجواءها .

لذلك كان الشعر الجاهلى من أصفى الشعر وأعلاه نَفَساً ، كان شعر الوحى والإلهام ، شأنه فى ذلك شأن الشعر القديم فى عهد هوميروس . ومعنى ذلك أنك لن تجد فى الشعر الحديث ، وبالأخص فى الشعر الغنائى ؛ هذا الصفاء مع علوّ النفَس ، مهما أوتى الشاعر من قدرة وعبقرية .

نحن لا نزعم أن الشعر الذى يصنعه بشر ، أيًّا كانت قوته فى الارتجال والتغريد بما سجا عليه الطبع ، خال من الصنعة ، ولكن هناك فرقاً بين الشعر القريب إلى الفطرة النقية ، الذى لم تغلب فيه الصنعة على الطبع كالشعر الجاهلى ، وبين الشعر الذى تغلب عليه الصنعة كالشعر المتأخر . وقد عبّر المتنبى عن هذا المعنى بقوله :

حُسْنُ الحضارة مجلوبٌ بتطرية
وفى البداوة حسنٌ غيرُ مجلوبِ

والتطرية هنا هى الصناعة ، والتكلف والتزيين والتزويق التى هى من مستلزمات العيشة الناعمة ، وروح الاجتماع فى البيئة الحديثة .

ولا يزال الشعر الغنائى الجاهلى أعلى شعر غنائى فى العالم . وكان المرحوم إسماعيل صبرى يقول : إنه يمتاز على الشعر الغربى بمقطعاته ، بالبيتين أو الثلاثة أو الخمسة أو الستة التى تفجؤك روعتها ، حين تهزُّ أجنحتها ، وتطير فى سماء العاطفة والوجدان .

ولاشك أن المقطوعة القصيرة أكثر قوة وتماسكاً فى ارتفاعها من القصيدة . والشاعر الإفرنجى يعرف كيف يبنى القصيدة ويخلق منها وحدة يشدُّ بعضها بعضاً . ذلك لأن روح التنسيق والترتيب متأصلة فى حياة الغربى الفكرية وفى كيانه الاجتماعى ، فى حين أن الأعرابى منفرد متفرد ، يرتجل الشعر كما يرتجل الممالك . ولكنه لا يبنى القصيدة ولا يؤسس الملك إذا نظم أو فتح . وقد تكون الروح الفردية من خصائص الشعر الغنائى ، ومن أسباب قوته . ولكنها فى القصيدة تؤدّى إلى فصم الوحدة العامة ؛ ومن هنا كان البيت مستقلاً عن البيت فى الشعر العربى ، وكان المطلع أهم بيت فى القصيدة ، ومن هنا كانت المعلقات غير محكمة البناء أو غير مبنية إطلاقاً ، لأن كل معلقة ليست سوى مجموعة قطع من الشعر فى أغراض مختلفة لارابطة بينها ، وقد يكون التشبيه مثلا مجرد وسيلة يحتال بها الشاعر للانتقال إلى موضوع آخر ، كتشبيه الفَرَس أو الناقة فى سرعتها بحمار الوحش أو بالظَّلِيم ، أو بالثور الذى يسهب الشاعر فى تصويره والتغنى به ، باعتباره موضوعاً مستقلاً بذاته ، لا تربطه بما تقدم إلا صلة ضئيلة ؛ لا وجود لها فى الواقع .

ولكننا إذا نظرنا إلى المعلقات كشعر غنائى وجدانى ، نظرنا إلى عيوبها من حيث البناء والتركيب نظرة أخرى ، فإن الروح الغنائية تنتظم القطع المختلفة فى كل معلقة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتؤلف بين أفانينها ، وتنهض بها أسراباً تغرد فى أجواز الفضاء .

والشعر الجاهلى جميعه يكاد يكون شعراً غنائيًّا . والشعر الغنائى عند الإفرنج كان يتغنى به قديماً ، ثم سمى به كل شعر صادر عن العاطفة الصادقة والوجدان ، ينطلق من حنايا القلب إلى حنايا الطبيعة ، بين أرضها المتبرجة وسمائها الزاهية ، شجيًّى ونغماً وحنيناً .

وإنّا لنجد فى كتاب الأغانى والحماسة ودواوين العرب شعراً غنائيًّا من خالص الشعر يمتاز ، كما قلنا ، بصفائه على كل شعر فى العالم .

وهناك ميزة أخرى للشعر الجاهلى ؛ هى ظهور حاسة الطبيعة والحاسة الفنية بشكل واضح فيه . وإنه لعجيب أن الأعرابى الجلف الذى يعيش فى الخشونة كان لا يقل عن الغربى فى قوه حاسته (الطبيعية) وحاسته الفنية مع أن عبادة الطبيعة والفن والتصوير والنحت وما إليهما هى من مظاهر الحضارة الحديثة . وأكثر من ذلك أن تصوير الحيوان فى الشعر الجاهلى ، وهو أكبر دليل على قوة الحساسية الفنية عند العرب ، لا نظير له فى الشعر الغربى ، وقد نجد له بعض الشبه فى التصوير الزيتى والنحت عند الإفرنج ، كما بينت ذلك فى (الشوامخ) .

ولعل منشأ هذه القوة الخارقة عند الأعرابى ؛ هو تلك السليقة النادرة التى يمتاز بها ، وقد وصف شاعر قديم نفسه بأنه « سليقىٌّ يقول فيعرب » . وهذه السليقة يمدها ذكاء بارق ، وحسٌّ صافٍ ، كالمرآة تنعكس فيه ظلال الكون وأضواؤه . .

ولا شك أن انعدام الحاسة الفنية عندنا ، وعند المتأخرين بصفة عامة ، هو الذى باعد بيننا وبين الشعر الجاهلى ، وجعل الشراح جميعاً ، وشيوخ النحو يئدونه تحت شروحهم العافشة المظلمة . .

وقد سمت عاطفة الأعرابى وحدَبه على الحيوان وحبه له بالشعر إلى أعلى مراقيه ، وكان ذلك مظهراً من أجل مظاهر الحضارة عند البدوى .

جاء فى كتب اللغة : قانى له الشىء دام ، وقال يصف فرساً :

« قانى له فى الصيف ظل بارد »

شطر واحد من الشعر الغنائى ، ولكنه شطر من دولة الجمال والجلال ، وقطعة من كنوز العرب الضائعة . وقد أصبحنا اليوم لا نألف الخيل ولا الجمال كما كان يألفها العرب ، ولكن هل معنى ذلك ؛ أن الشعر الذى يصور الخيل والجمال أصبح قديماً ؟ وهل الغناء والموسيقى والعاطفة التى تنبعث من بيان العرب ، وجوهر عبقريتهم الوضّاء تتقادم وتصبح خرساء مهما تقادمت الأعصر ؟

لقد تغنى الأعرابى بالبرق والسحاب والسيل ، والرياح وصباها ودبورها ، والشجر والظل والضوء ، والرمال والنجود والوهاد والوديان ، وحيوانها من ذى الجناحين وذى الأربع ، تغنى بالطبيعة التى يعيش فى كنفها ، كما تغنى بحب سلمى وهند وأسماء ، ووقف واستوقف فى ديارها وبكاها :

ألا يا صَبَا نجدٍ متى هجت من نجدِ
لقد زادنى مسراكِ وجداً على وجدِ

وقول الآخر :

هاتِ يا برق! قُلْ حديثك عن نجْـ
ـدٍ ، فحيًّا الإله عنّىَ نجدا
قلْ ، وإن كان ما تحدَّث زوراً
فلقد تبرد الأكاذيبُ وجدا

وقد وصف امرؤ القيس الليل « وليل كموج البحر .. » ووصف السيل فى معلقته ، فصورَّ لنا جلال الطبيعة ، وقال لبيد :

وجلا السيول عن الطلول كأنها
زُبُرٌ تُجِدُّ متونها أقلامُها

وقال عنترة بصف روضة هطلت عليها السحب ،

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

واجتمع فيها الماء والنبت والطير :

سَحّاً وتسكاباً فكل عشيّةٍ
يجرى عليها الماءُ لم يتصرَّمِ

وخلا الذباب بها فليس ببارح
غَرِداً كفعل الشارب المترنمِ

هزجاً يحكُّ ذراعه بذراعه
قدْحَ المكبِّ على الزناد الأجذمِ

وهذا أدقُّ تصوير للنشوة التى تتملك الطير فى الماء الغدق ، وانطلاق الحركات العذبة من مختلف الأوضاع ؛ من أرجلها ومناقيرها وأجنحتها ، وتتابع تطريبها وترنيمها ووغاها . لقد صوَّر عنترة عيداً من أعياد الطبيعة ، كما صوَّر غيره مآتمها ومآسيها فى بؤس الحيوان والإنسان .

والواقع أن عنترة نفسه وشعراء الجاهلية جميعاً قد ظهر حَدَبهم على الحيوان ، كما قلنا ، وقد نفذ بصرهم من جمال شكله وتركيبه وألوانه البهيجة وحركاته إلى عواطفه الحيوانية التى يشارك فيها الإنسان وكل كائن حيٍّ . لذلك كان الشعر الغنائى القديم حزين الوتر .

انظر إلى قول عنترة فى معلقته عن جواده :

يدعون عنترَ والرماح كأنهـــا
أشطان بئرٍ فى لَبان الأدهمِ

مازلت أرميهم بغرَّة وجهه
ولبانه حتى تسربل بالـــدمِ

فقوله « بغرَّة وجهه » من أفصح التعبير عن عاطفة الشاعر ، وهو يذكرنا بقول امرئ القيس عن قطيع البقر وقد فاجأه الصائد ، وأخذ يطاعنها برمحه :

وظلَّ لصيران الصريم غماغمٌ
يداعسها بالسَّمهرى المعلَّبِ

فهاوٍ على حُرِّ الجبين ومُتَّقٍ
بمدراته كأنه ذَلْق مشعب

فقوله : وهاو على حر الجبين ــ كقول عنترة :

ما زلت أرميهم بغرة وجهه

كلا الشاعرين تجيش فيه العاطفة الحيوانية ، والحيوان كالإنسان يشقى كما يشقى . . .

وقد كان تصوير الذئاب والقطا فى لامية العرب هو الذى وضع هذه القصيدة فى مصاف المعلقات . والعجيب أن شروحها لا تعدُّ ولا تحصى ، ولكنها جميعاً لم تعن بإظهار ضخامتها وروعتها .

وقال صخر الغيِّ الهذلى يرثى أخاه ، فذكر الأقدار التى تصيب كل حيٍّ :

ولله فتخاء الجناحين لِقْــوَة
توسِّد فرخيها لحوم الأرانبِ

فخاتت غزالا جاثماً بصُرت به
لدى سَلِمات عند أدماء سارب

فمرَّت على رَيْد فأعنتَ بعضها
فخرَّت على الرجلين أخيب خائب

يقول : إن العقاب (فتخاء الجناحين لقوة) تصيد الأرانب لتطعم فرخيها ــ قال الجاحظ : لا يعيش لها إلا فرخان ــ انقضت على غزال جاثم بصرت به وقد سربت أمه (أدماء) فى موضعها ، ودخلت فيه ، فمرت العقاب فى انقضاضها على حرف ناتئ من الجبل (ريد) فانكسر جناحها ، وتعلق منها ولم ينقطع كأنه فى سرعة تقلبه : إذا نهضت فى الجو مخراق لاعب .

ثم عرج الشاعر بعد ذلك إلى فرخى العقاب اللذين طال انتظارهما :

وقد تُرك الفرخان فى جوف وكرها
ببلدة لا مولى ، ولا عند كاسب

فُرَيْخان ينضاعان للفجر كلما
أحسَّا دَوِيَّ الريح أو صوت ناعب

فلم يرها الفرخان بعد مسائها
ولم يهدآ فى عشها من تجاوب

تلك مأساة من مآسى الحيوان ، وبعبارة أدق من

مآسى الحياة المتزاحمة فى كل صفحة وفى كل سطر من كتاب الوجود . فى هذه المأساة شكا الشاعر من قسوة الأقدار فإن هذه العُقاب ، قد أصيبت بكسر فى جناحها وهى تطارد غزالا فلم يرها فرخاها اللذان لا كاسب لهما ... فبقيا فى الوكر يتجاوبان حتى سكنا..

والواقع أن صخر الغى كامرئ القيس والشعراء الذين جروا على نهجه ؛ كان يرى أن الطبيعة قد بنيت على الظلم ، وأن العُقاب لا مناص لها من اختطاف أولاد الأرانب ليعيش صغارها ، وترزق قوتاً « كما يرزق العيال » .

وقد ذكر صخر الغى فى القصيدة المتقدمة وعلا عاش وأسن فى أرض رملية أو جبلية بعيدة حيث كان يظن نفسه بمأمن من عوادى الدهر وغوائله ، حتى أتيح له صائد يعول أباه.. وكان هذا الأب شيخاً تحنت عظامه ، وأزرى به الجوع .

والشاعر هنا يرق لحال الصائد والوعل معاً ؛ فالأول طالب قوت ، والثانى فريسة القدر الذى لا يرحم :

أعينىَّ لا يبقى على الدهر قادرٌ
بتيهورة تحت الطخاف العصائبِ
تملّى بها طولَ الحياة فقرنه
له حِيَدٌ أشرافها كالرواجب [1]
يبيت إذا ما آنس الليل كانساً
مبيت الكبير ذى الكساء المحارب
مبيت الكبير يشتكى غير مُعتَب
شفيف عقوق من بنيه الأقارب
تدلّى عليه من بشام وأيكة
نشاةَ فروعٍ مرثعنٌ الذوائب [2]

(١) أبو عمرو حيد دوائر فى القرن وعقد ، وهى حروف شواخص . ورجبت ثبتت . فالرواجب الثوابت ، فى شرح أبى عمرو ، لا معنى لها . وقد جاء فى القاموس رجب العود خرج منفرداً فالرواجب هنا العيدان المنفردة .

(٢) نشاة فروع ، كما قالوا : ما أحسن مانشا ؟ ومرثعن : مسترخى . الذوائب : يريد أعالى الأغصان .

بها كان طفلا ثم أسدس واستوى
فأصبح لِهْمّا فى لهومٍ قراهب
يُروَّع من صوت الغراب فينتحى
مسامَّ الصخور فهو أهرب هارب

يقول : لا يبقى على الدهر وعلٌ مسنٌ (قادر) يعيش منفرداً فى رملة (تيهورة) تحت الغيوم (الطخاف) المتراكبة (عصائب) . وقد تمتع الوعل بهذا الموضع الخصب طول الحياة (تملى بها . .) وكان فى أمن ودعة . وقد أصبح فى قرنه عقد شواخص . . يقول : إذا أقبل الليل يبيت الوعل المسن الضخم فى كناسه ، كما يبيت الكبير المحارب وعليه كساؤه . وهو حين يأوى إلى الشجرات الباسقات تكسوه وتستره فروعها المهدلة. وهو يعيش وحيداً كالذى عقه بنوه فلا يهمهم رضاه . . وقد أصبح يروع من كل صوت يسمعه خوفاً من المنايا ، ويهرب كلما فزع إلى الصخور يمر بينها سريعاً . . ولكن لم ينفعه تحرزه :

أتيح له يوماً وقد طال عمره
جريمة شيخ قد تحنب ساغب [1]
يحامى عليه فى الشتاء إذا شتا
وفى الصيف يبغيه الجنا كالمناحب [2]
فلما رآه قال : لله من رأى
من العُصم شاة قبله فى العواقب [3]

(١) جريمة شيخ أى كاسب شيخ ، وجريمة القوم كاسبهم . أى صائد يكسب لأبيه . تحنب احدودب . ساغب جائع .

(٢) يحامى عليه أى عنه . الجنا الثمر . والمناحب المجاهد .

(٣) الأعصم من الظباء والوعول : ما فى ذراعيه أو فى أحدهما بياض وسائره أسود أو أحمر . والشاة جاء فى القاموس هى من الغنم للذكر والأنثى، أو يكون من الضأن والمعزى والظباء والبقر والنعام وحمر الوحش، وربما كنى بها عن المرأة كقوله :

ياشاة ما قنص لمن حلت له

والعواقب مآخير الزمان . يتعجب من رؤيته صيداً عظيما كهذا فى مثل هذه السن .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لو ان كريمى صيد هذا أعاشه
إلى أن يغيث الناس بعض الكواكب[(١)]
أحاط به حتى رماه وقد دنا
بأسمر مفتوق من النبل صائب
فنادى أخـــاه ثم طار بشفرة
إليه اجتزار الفعفعيّ المناهب[(٢)]

تكلم الشاعر عن حياة الوعل ، وحياة الصائد الذى يتكسب لأبيه ، يحمى شيخوخته فى الشتاء ، ويجنى له أطايب الثمر فى الصيف . . . تفاصيل وحقائق مستمدة كلها من صميم الحياة . وقد قلنا من قبل إن شعراء الجاهلية ، وعلى رأسهم امرؤ القيس ، أول من حدد أماكن الأحباب (بسقط اللوى . بين الدخول . فحومل فتوضح . فالمقراة . .) وهذا التحديد للأماكن التى نحبها ، ونقف فيها طويلا بين النؤى والأحجار ومواطن الذكرى . نقول : كل هذه التفاصيل المستمدة من صميم الحياة هى مادة (الرواية الحديثة) ، وهى مصدر تلك القوة الجذابة الهائلة ، التى تجعل النفوس الظماء تتهافت عليها .

وقد ذكر امرؤ القيس رامياً من بنى ثُعَل :

مُطْعَم للصيد ليس له
غيرهـــا كسب على كبره

يقول : إن الصائد لا كسب له غير الصيد الذى يتعيش منه ، فكلا الصائد والصيد موضع حدبه ، ولا مفرّ من الخضوع لقانون الطبيعة الأزلى .

وإنى أقرر هنا أن امرأ القيس كشاعر من شعراء الحقيقة ، فى علوّ نفسه وقوة بيانه التى تضىء بها جنبات الشعر كما تضىء الماسة لا يقل عن جوته وشكسبير . ولكن شكسبير أو جوته يدرس فى جامعات الغرب ويتناول

(١) كريمه شيخه ، يقول : لوصيد له هذا الوعل لعاش الرجل حتى تغيث الناس بعض الأنواء ويعود الخصب .

(٢) الشفرة السكين . اجتزار لما يجتزر يقطع . الفعفعى الخفيف . المناهب المبادر كأنه قد أخذ عبطاً .

الكتّاب ، جيلاً بعد جيل ، حياته وشعره ولغته . أما امرؤ القيس فلا تزال كنوزه دفينة لا نعرف له إلا جمال المطلع فى (قفا نبك) وجمال الاستعارة فى (وبيضة خدر) ، وقد كتب مصطفى الرافعى صفحات عن هذه الاستعارة . . .

على أن امرأ القيس قد بلغ من ولوعه بالحقيقة أنه لم يقتصر على تحديد أماكن الأحباب والأماكن التى يمرون بها فى ارتحالهم وانتقالهم ، بل حدد أماكن كلاب الصيد والثيران والحمر الوحشية ، وأسهب فى تصوير حياتها بدقة ، حتى النخيل حدد أماكنه وأسماء أصحابه :

أو المكرعات من نخيل (ابن يامن)
دُوَين الصفا اللائى يلين المشقّرا

كما نقول اليوم « أرض الشيخ عبد الله عند أبو كبير . . » مثلا . وفى قوله :

كأنى ورحلى فوق أحقب قارح
بشربة أو طاوٍ بعرنان موجس[(١)]
فصبّحه عند الشروق غدية
كلاب (ابن مر) أو كلاب (ابن سندس)[(٢)]

ذكر امرؤ القيس أماكن الثيران الوحشية : شربة وعرنان ، وذكر أسماء أصحاب الكلاب : ابن مُرّ وابن سندس . وهو فى تصويره يذهب ببصره النافذ إلى ما وراء الشكل والتركيب ، إلى العاطفة التى تختلج فى قلب الحيوان ، وتؤثر فى حياته وحركاته :

كأنى ورحلى والقراب ونمرقى
إذا شبّ للمَرْو الصغار وبيص[(٣)]

(١) الرحل القتب . والأحقب الحمار الوحشى الأبيض الحقوين . القارح المتناهى القوة . طاو أى ثور يطوى البلاد قوة ونشاطاً .

(٢) غدية تصغير غدوة أول النهار وهى الساعة التى تفاجىء فيها كلاب الصيد الحمر الوحشية .

(٣) النمرق السرج . شب وبيص اتقدت نار . المرو الحجارة ، إشارة إلى وقت الظهيرة واتقاد الأرض فيسرع الحيوان فى جريه .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

على نِقْنِقٍ هَيْقٍ له ولعرسه
بمنعرج الوعساء بيض رصيص (١)
إذا راح للأدحيّ أوباً يفنها
تحاذر من إدراكه وتحيص (٢)

يقول : إن فرسه فى سرعة عدوه كالظليم الذى ترك هو وعرسه حضانة البيض فى منعرج الوعساء ، ثم تذكرا البيض فانطلقا عائدين يعدوان بشدة ، وكان هو يطردها ويدفعها وكانت هى تحاذر أن يدركها . ولا ريب أن عاطفة الأبوة أو الأمومة عند الحيوان كانت تسوقه إلى أن يطوى الأرض طيًّا فى أوبته ، تماماً كما يفعل المسافر الذى يعجل بالأوبة عند حنينه إلى أولاده الصغار .

وقد كرر امرؤ القيس هذا المعنى فى قصيدة أخرى ، وأشار إلى المشاق التى يكابدها الظليم ، وركوبه هول الأسفار المطوحة :

كأنى ورحلى والقراب ونمرقى
على يرفئىٍّ ذى زوائد نقنقِ (٣)
تروّح من أرض لأرض نَطيّة
لذكرة قيض حول بيض مفلّقِ (٤)
يجول بآفاق البلاد مغرّباً
وتسحقه ريح الصبا كل مسحقِ (٥)

---

(١) النقنق الظليم وهو ذكر النعام . هيق طويل دقيق . منعرج الوعساء رابية من رمل . رصيص بعضه إلى جانب بعض

(٢) الأدحى مبيض النعام فى الرمل ، قال الجوهرى « لأنها تدحوه برجلها ثم تبيض فيه » . الأوب العودة . يفن يطرد . تحيص تحيد وتهرب حتى لا يدركها .

(٣) اليرفئى الظليم . الزوائد من الأسنان ما يلى الأنياب يريد أنه فتى . والنقنق من أسماء الظليم .

(٤) تروح سار فى الرواح أى العشى . نطية بعيدة . القيض القشرة العليا اليابسة على البيضة ، وقيل هى التى خرج ما فيها من فرخ أو ماء . يريد أن أفراخه خرجت من البيض فهى فى أشد الحاجة إلى التعهد والاحتضان .

(٥) تسحقه تدقه أشد الدق ، يقال سحقت الريح الأرض قشرت وجهها بشدة هبوبها وعفت على آثارها ، إشارة إلى الرياح الشديدة والأمطار وكل ما يكرث الحيوان من الطبيعة وطوائح الحياة .

وفى هذه القصيدة وصف رائع للصيد فصّل فيه شاعرنا الحقائق تفصيلا ، قال :

وقد أغتدى قبل العُطاس بهيكل
شديد مِشَكّ الجنب فَعْمِ المُنَطَّقِ (١)
بعثنا ربيئاً قبل ذاك مخمّلا
كذئب الغَضا يمشى الضَّراء ويتقى (٢)
فظلّ كمثل الخِشف يرفع رأسه
وسائره مثل التراب المدقّقِ (٣)
وجاء خفيًّا يسفن الأرض بطنُــه
ترى التُّرب منه لاصقاً كل ملصق (٤)

وقال : ألا هذا صوار وعانة
وخَيْطُ نعام يرتعى متفرّقِ (٥)
فقمنا بأشلاء اللِّجام ولم نقُد
إلى غصن بان ناخر لم يحرّقِ (٦)

---

(١) العطاس الصبح . بهيكل بجواد كأنه هيكل مبنى ، قال البحترى يصف فرسا :
كالهيكل المبنى إلا أنه ... فى الحسن جاء كصورة فى هيكل
مشك الجنب مفرز الجنب . فعم المنطق ممتلىء مكان النطاق وهو الحزام .

(٢) الربىء الطليعة . مخملا لم نجدها فى القاموس ولعله يقصد مستتراً بالخميلة والخميلة كل موضع كثر فيه الشجر . الغضا شجر عظيم من الأثل . وذئب الغضا مثل فى الخبث والاغتيال . يمشى الضراء يمشى متخفياً فيما يواريه من الشجر .

(٣) الخشف ولد الظبى . يرفع رأسه وسائر جسمه لاصق بالأرض كالتراب .

(٤) يسفن يقشر الأرض لشدة لصوقه بها .

(٥) الصوار قطيع البقر . وعانة جماعة أتن وحشية . والخيط الجماعة من النعام والجراد . يرتعى يرعى .

(٦) أشلاء اللجام سيوره ، يريد قمنا بإلجام الفرس . قاد نقيض ساق . وعن الخليل القود أن يكون الرجل أمام الدابة آخذاً بقيادها والسوق أن يكون خلفها . ناخر من نخر العود تفتت . ولم يحرق لم أجد لها معنى ، والحريق ما حرق من النبات من حر أو برد أو ريح أو غير ذلك من الآفات . والظاهر أن المعنى أنه يضع اللجام فى عنق طويل أملس يشبه غصن البان . وعلى ذلك يكون هناك خطأ فى الرواية . ولعل صحة البيت (إلى غصن بان ناخر كالمحرق) أو (إلى غصن بان ناخر أو محرق) .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

نُزاوِله حتى حملنا غلامنـــا
على ظهر سَاط كالصَّليف المعرّق(١)
رأى أرنباً فانقضّ يهوى أمامه
إليها وجلّاها بطرفٍ ملقلق(٢)
فقلت له : صوِّب ولا تجهدنه
فيُذلق من أعلى القطاة فتَزلق(٣)
فأدبرن كالجزع المفصَّل بينه
بجيد الغلام ذى القميص المطوّق(٤)
فادركهنّ ثانياً من عنانــه
كغيث العشىّ الأقهب المتودّق(٥)
فصاد لنا عيراً وثوراً وخاضباً
عداء ولم ينضح بماء فيعرق(٦)

كل هذه التفاصيل الرائعة نجدها أو نجد أمثالها فى قصيدة (موت الذئب) للشاعر الفرنسى الفرد دى فينى وفى رواية هرمان ودو روتيه لأكبر شاعر فى ألمانيا وأوربا فى القرن التاسع عشر ، جوته . وقد أرصد « استَبْفر » فى كتابه (دراسات عن جوته)فصلا لرواية هرمان ودوروتيه أثبت فيه أن جوته أول شاعر حديث استمد شعره الغنائى والوجدانى روعته وبهاءه من حقائق الحياة ، وقد أثبتنا نحن فى فصل عن (امرئ القيس وجوته) أوجه الشبه العظيمة بين الشاعرين .

والواقع أن امرأ القيس لم يمهد للرواية الحديثة فحسب ، بذكره الحقائق المستمدة من صميم الحياة ، ولكنه عبر بأسلوب الرواية فقص علينا مغامرات الوحش والجوارح والقناص ؛ ففى القصيدة التى أشرنا إليها من قبل :

قد أشهد الغارة الشعواء تحملنى
جرداء معروقة اللحيين سرحوب

قصّ علينا الصراع بين الذئب والعقاب ، وفى معلقته قص علينا مغامراته المختلفة فى الحب فذكر لنا يوماً بدارة جلجل ، ويوم دخوله الخدر (خدر عنيزة) ، ويوم تمتعه (ببيضة خدر لا يرام خباؤها) . فامرؤ القيس هو رافع لواء الشعر القديم بحق ، وهو الذى جعل للشعر الجاهلى طابعه ومميزاته . .

وكلنا يعرف طرديات أبى نواس ، وتصويره الدقيق لكلاب الصيد . ولكن هذا التصوير على براعته ينقصه جو الحياة ، وهو أشبه بالتصوير الشمسى (الفتوغرافى) منه بالتصوير الذى ترسمه ريشة الفنان من وحى العين والطبيعة ، ويتجلى فيه جمال الظل والضوء واللون . وقل مثل ذلك فى بكاء الديار والنسيب والفخر والهجاء وغير ذلك من (الأبواب) التى طرقها الشعراء الإسلاميون والمولدون ، وأين الطبع من التطبع ؟

إن حياة الحيوان فى الصحراء وسهولها ووديانها وجبالها وشجرها كانت مختلطة بحياة العرب محيطة بها . وكان الكثيرون يعيشون من الصيد . ولم يكن المال عند أهل البادية ورقاً أو فضة أو ذهباً إنما كان إبلا ، لذلك كان يسمى المال الراعى ، وكانت الجمال الحمر أشرف الأموال . ولما ذهب رهط من أشراف قوم المهلهل إلى مُرّة بعد قتل كليب ، أخى المهلهل ، عرض عليهم

---

(١) نزاوله نعالجه ونحاوله حتى يركب الغلام لأن الفرس حين يحس بالصيد يضطرب ويهيج . فرس ساط يرفع ذنبه وقت حضره (سرعة العدو) . والصليف المعرق العود المبرى .

(٢) جلى ببصره رمى به كما ينظر الصقر إلى الصيد . ملقلق لا يقر بمكانه .

(٣) صوب أرسله فى الجرى . ولا تجهدنه ولا تجهده فى الجرى فيلقيك عن ظهره .

(٤) فأدبرن كالجزع المفصل أى كالخرز الذى فصل بينه فى القلادة .

(٥) فأدركهن ثانياً من عنانه يعنى أن الفرس أدرك الصيد فى حال عفوة لا فى حال جهده . الأقهب الأبيض . المتودق ذو الودق يقال ودق المطر قطر .

(٦) العداء الموالاة والمتابعة بين الاثنين يصرع أحدهما على إثر الآخر ، وأنشد لامرىء القيس :

فعادى عداء بين ثور ونعجة — دراكاً ولم ينضح بماء فيغسل

يقال عادى بين عشرة من الصيد أى والى بينها قتلا ورمياً . ولم يعرق أى لم يجهده الجرى والعداء . والعير الحمار الوحشى . والخاضب الظليم .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مُرَّة إما أن يأخذوا أحد أبنائه الباقين ويقتلوه بصاحبهم، وإما أن يدفع لهم ألف ناقة سود الحدق حمر الوبر دية لقتيلهم .

وقد جاء فى السير أن كليباً هذا كان ذا زهو شديد لما هو فيه من العز وانقياد القبائل له . وكان يجير على الدهر فلا تخفر ذمته، ويقول : وحش أرض كذا فى جوارى فلا يهاج ؛ وكان يحمى الصيد فيقول : صيد ناحية كذا فى جوارى فلا يصيب أحد منه شيئاً .

والفرق كبير بين حياة الحضر التى لا يألفها إلا الحيوان الأنيس، ولا يعيش فيها الوحش إلا سجيناً فى حدائق الحيوان ، وبين حياة البداوة الحرة الواسعة التى جاور فيها الوحش الإنسان ، وكان للجمل والفرس فيها شأن عظيم فى السلم والحرب قبل اختراع المركبات الآلية الحديثة .

نقول : كان الحيوان الأنيس صديق الإنسان ، وكان الأعرابى يعيش بين غنائها وهديلها وصدحها وبغامها وخوارها وصهيلها ورغائها وزئيرها وعوائها . . بين أسرابها وهجماتها وعاناتها وصيرانها ورباربها وقطعانها . . بين الأحقب والأبلق والأسحم والمحجَّل والأغبس والأغبر والأحمر والأبقع . . .

ولعل أقرب تصوير إفرنجى إلى تصوير الشعر الجاهلى تصوير بول بوتير الهولندى ، وهو أكبر مصور حيوانى فى القرن السابع عشر ، وربما فى جميع العصور ، وقد ظهرت عاطفته القوية فى تصوير البقر والخيل فى المرعى. وله مجموعة (الأفراس الخمس) وهى صور مطبوعة من رسم يده ونقشها ، كنا نملك مجموعة أصلية منها ، وهى من أندر الصور المطبوعة فى العالم . إحدى هذه الصور تمثل فرساً واقفاً وحده فى مرج واسع والسماء فوقه ملبدة بالسحب السوداء . وصورة أخرى تمثل فرساً ميتاً ضاجعاً على ربوة والذئب حائم حوله . . وقد اقترب منه فرس آخر ، وظل يمد رأسه وبصره إليه حزيناً كئيباً .

وكان بارى أكبر مثَّال حيوانى فرنسى فى القرن التاسع عشر متخصصاً فى النقش فى البرونز وصب تماثيل منه . وكثيراً ما صور الحيوان الضعيف حين يمسك به السبع الأقوى . . وهى اللحظة الدراماطيقية التى تبدو فيها الضراعة عاجزة ذاهلة أمام قوى الشر والبغى فى الطبيعة .

وقد اشتهر (كوربيه) فى القرن التاسع عشر بتصوير الأيائل : فى إحدى لوحاته صور أيِّلاً جريحاً فى غابة فى سفح الجبل وقد دنا الإمساء ، وكان رافعاً يده اليمنى عاجزاً عن عبور نهر صغير يتدفق من عل . وفى الناحية الأخرى فوق ربوة عالية فى ألفاف الغاب يقف صغار الأيِّل فى انتظار أبيها الذى لن يعود . . .

واشتهر فى القرن السابع عشر المصور الحيوانى اسنيدرز ومن لوحاته « النسر والدجاجة » و « صيد الأيِّل » و « صيد الذئب » وكذلك هو نديكوتر الهولندى ومن لوحاته « معركة بين الطاووس والذئب » و « صراع بين الديكة » و « جارحة فى حظيرة الدواجن » و « عقابان فى حظيرة الدواجن » إلخ .

ولعل فى دراسة هذه الناحية من التصوير الإفرنجى تعويداً لأدبائنا على تذوق الشعر الجاهلى الذى يحتل الحيوان فيه مكاناً كبيراً . كما أنه لا بد من دراسة الحيوان فى المصادر العربية والإفرنجية معاً . فقد كان العرب على علم بحياة الحيوان من خيل وجمال وحمر وثيران وحشية وأوعال وعقبان وغيرها . . .

وإنى أضرب هنا مثلا واحداً : فى معلقة لبيد شبَّه ناقته ونشاطها فى السير بأتان يتبعها حمار :

أو ملمع وسقت لأحقب لاحه
طرْد الفحول وضربها وكدامُها[1]

(١) الملمع التى استبان حملها . وسقت حملت . الأحقب الحمار الذى فى موضع الحقب منه بياض . لاحه غيره . ضربها لى ضربها بأرجلها . وكدامها عضاضها .

يعلو بها حدَبَ الأكام مسحَّجاً
قد رابه عصيانها ووحامها[1]

الوحام هو شدة الشهوة ، شهوة الأتن للعير ؛ أراد أنها ترمحه (ترفسه) مرة وتستعصى عليه مع شهوتها لضرابه إياها ، فقد رابه ذلك منها حين أظهرت شيئين متضادين . هذا أصح تفسير جاء فى القاموس . ولكنى لم أفهم سرَّ امتناع الأتان حتى قرأت عبارة فرنسية تقول : « ظلم الحمار الأتان » إذا وثب عليها وهى حامل .

وقد جاء فى قاموس (لاروس) الفرنسى فى مادة ثيتل (أو شاموا وهو الحيوان المشهور بجلده) .

« الثيتل من ذوات القرون يعيش فى جبال أوروبا المرتفعه وأنواعه كثيرة ، يوجد بكثرة فى البرانس والألب والبلقان وفى آسيا الصغرى حتى طرسوس . وقرون الثيتل منتصبة فى استقامة ، معوجة الأطراف إلى الخلف كالخطاف وهو يعيش عصابات وجماعات بقيادة فحل مسن يسوقها فى أشد الأماكن تحدباً ووعورة . ويقفز بين الصخور الشاهقة بخفة فى العدو منقطعة النظير . ومن العسير صيد الثيتل لما فى تعقبه من أخطار ، فإن العصابة وهى فى حراسة الفحل الذى يرقب لها فى كل وقت ، لا تترك الصائد يقترب منها بسهولة إذ لا يكاد الرقيب يحس بالصائد حتى ينبعث منه صوت أشبه بالصفير الحاد ، فلا يلبث القطيع أن يهوى مخارم الجبل هوياً ويختفى » .

هذه حياة الثيتل ، وهى أشبه بحياة الحمار أو الثور الوحشى ، كما وصفها امرؤ القيس ولبيد وغيرهما . وقد أغفل الجاحظ صفة حياة الحيوان الوحشى . قال فى الجزء الخامس : « ومن الحيوان ما يكون لكل جماعة منها رئيس أو أمير . . لأن الرئيس هو الذى يوردها ويصدرها . وزعم بعضهم أن رياسة اليعسوب ، وفحل الهجمة ، والثور ، والعير لاقتدار الذكر على الإناث . . »

وهذا كلام لا يشفى غلة .

قلنا : إن الشعر الجاهلى يمتاز على الشعر الإفرنجى بتصوير الحيوان ، ويمتاز عليه بالشعر الغنائى ، وخصوصاً بمقطعاته ، كما يمتاز عليه بصفة عامة بالسبق فى تصوير الحقائق المستمدة من صميم الحياة . وقد كتب المرحوم الشيخ نجيب الحداد « مقابلة بين الشعر العربى والشعر الإفرنجى » فلم يذكر عند الكلام عن الشعر الجاهلى من أوجه الشبه والمقارنة بالشعر الإفرنجى إلا البعد عن المبالغة ، قال : « فلا تكاد تجد لهم (الإفرنج) غلوًّا ولا إغراقاً ولا تشبيهاً بعيداً ولا استعارة خفية ، ولا خروجاً عن حد الجائز المقبول من المعانى الشعرية فى جميع وجوهها ومقاصدها ، فهم من هذا القبيل أشبه بالعرب فى جاهليتهم إذا مدحوا لم يبالغوا ، وإذا وصفوا لم يغربوا ، وإذا شبهوا لم يبعدوا فى التشبيه ، وإذا رثوا لم يتعدوا صفات المرثى وأخلاقه فى المعانى السهلة المقبولة على خلاف ما صار إليه شعر العرب بعد الإسلام من الإغراق والغلو والمغالاة فى الوصف إلى ما يفوت حد التصور والإدراك »

وظاهر أن نجيب الحداد ، على الرغم من مكانته كشاعر وكاتب ، لم يتعمق فى دراسة موضوعه شأنه فى ذلك شأن من سبقوه ، ولكن حسبه أن فطن إلى أن الشعر الجاهلى القديم فى جوهره أقرب إلى الشعر الإفرنجى من شعر الإسلاميين والمتأخرين .

وقال نولديكه المستشرق الهولندى فى كتابه عن الشعر العربى القديم : « إن فى الشعر الجاهلى ما يفتن القارئ من أوصاف الحياة والعادات فى البادية ، حتى إن الشعراء لم يفرطوا فى ذكر حمار الوحش وأنواع شتى من الظباء والغزلان والآرام والوعول » .

وقال أيضاً : « وفى أحوال كثيرة يحتفظ الشاعر بوحدة الفكر فى قصيدته بأن يجعل كلاًّ من أقسامها خاصاً بوصف مناظر وحوادث من حياة الشاعر نفسه أو الحياة العامة التى يحياها البدو فى الصحراء »[1]

(١) الحدب ما ارتفع من الأرض . والأكام الجبال الصغار . والمسحج المعضض قد عضضته الحمير .

(١) ذكره المرحوم لطفى جمعة فى كتابه (الشهاب الراصد) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا شك أن نولديكه خير من كتب عن الشعر الجاهلى من المستشرقين ، ولكنه لم يستطع ، ولن يستطيع مستشرق ، مهما بلغ حسه ، تذوق بيان الشعر الجاهلى ، وما ينطوى عليه من قوة العاطفة ودقة التصوير .

ولكن حسب أولئك المستشرقين أنهم سبقونا إلى دراسة وتحقيق ونشر نفائس الأدب العربى بطريقة علمية ، فأحيوا تراثنا ، ذلك التراث الذى ساعد على جمعه وحفظه قديماً شيوخ الأدب واللغة أمثال ابن منظور والسكّرى وابن الأنبارى والمبرّد وغيرهم من كبار الأئمة والمجتهدين ، ولكن أكثرهم ، لانعدام حاسة الذوق عندهم ، قد أخطأوا فى فهم الشعر ومعانيه فعلينا نحن أن نتم عملهم ، وأن نعمل على الكشف عن كنوز العرب حتى يكون لنا أدب « مدرسى » ، حىّ لا ميت ، أدب ننحت من صخره ، ونستذرى بظله . ولن يتيسر ذلك حتى تتهيأ للبلاد ثقافة فى مستوى عال ، فالثقافة لبُّ لباب الحضارة وزينة الحياة .



عبقرية بلزاك في مراحل حياته

لخصها عن الفرنسية محمد وهبي


الرابع من تشرين الثاني سنة ١٨١٦ بدأ « اونوريه بلزاك* » دراسته العليا التي انتهت في كانون الثاني سنة ١٨١٩ بنيله درجة البكالوريا في الحقوق.

كانت والدته نابية الشخصية عصبية المزاج ، وكانت شديدة القسوة في مراقبته ، بحيث انها لم تكن تتسامح معه في شيء : كتبت اخته « لور » تقول « كانت امي تعتبر العمل اساساً لكل تربية ، بحيث انه يفعل فعله بمرور الزمن ، ولذلك لم تكن تدع ابنها لحظة واحدة بدون عمل » . ولم يحصل بين الام وابنها طوال حياتها اي فراق ، كما انه لم تنشأ بينهما اية ثقة. فشد ما كان يحس حيالها بالانقباض وبالتخاذل مما جعله يقسو في الحكم عليها .

وقد تابع « اونوريه » دروسه في السوربون بحماس شديد دفعه الى قضاء الساعات الطوال في المكاتب العمومية يستغرق في تذوق تعاليم اساتذته العظام ، أمثال « فيلمان » و« غيزو » و« فيكتور كوزان » . وكان لابحاث الاخير المتعلقة بالتصوف واشكاله المتعددة تأثير كبير عليه ، بحيث انها دفعته فيما بعد الى وضع قصته « سيرافيتا » Séraphita .

وفي ذات الوقت كان « اونوريه » يدرس مهنة القضاء. فتتلمذ اولا على السيد « جويونيه دى مرفيل » Guyonnet de Merville ثم على السيد « باسيز » Passez الذي كان يقطن ذات المنزل مع اسرة بلزاك . وقد كتب استاذه « جويونيه » فيما بعد يقول : « كان بلزاك و« سكريب » Scribe شديدي النشاط الى حد أنهما كانا يحدثان الاضطراب في دروسي ، وقد حدا ذلك بالناظر ذات يوم الى ان يرسل الكلمة التالية الى « بلزاك » : « نرجو من السيد بلزاك الا يحضر اليوم للدرس ، لانه يوجد لدينا اعمال كثيرة ».

وقد ذكر بلزاك كثيراً من ذكرياته عن ايامه هذه في كتابه « بداية في الحياة » نجتزىء منها قوله : « عندما تخرجت في الكلية اخضعني ابي انظام شديد القسوة . لقد اسكنني غرفة ملاصقة لغرفته ، وكان يضغط علي لكي انام يومياً في التاسعة مساء ، واستيقظ في الخامسة صباحاً ، كانت غايته ان ادرس القانون باخلاص . » ولم يكن بلزاك في تلك المرحلة من مراحل حياته يتجاوز العشرين ، وكان ، كما وصفه صديقه « جول دي بيتيني » ذا عينين صغيرتين براقتين تنمان ذكاء ، وقامة ضخمة قصيرة ، وشعر كثيف اسود اشعث ، ووجه نافرة عظامه ، وفم كبير ، وكان مهمل الهندام دائما ، اذ كان يحتقر المظاهر ، ولكنه كان ذا ولع شديد بالتأثير المغناطيسي .

عكف بلزاك في ذلك الحين على دراسة الفلسفة. وقد اثرت عنه مذكرات مؤرخة في سنة ١٨١٨ حول خلود الروح ، واخرى عن الفلسفة والدين ، وغيرها ايضاً في مبادىء الفلسفة عند ديكارت وما لبرانش. وهذه المذكرات مفعمة بانكارية قاطعة حيال المبادىء المقررة ، وما يسعى اليه البشر من امكانية البلوغ الى الحقيقة المطلقة . لقد كان ايمانه المسيحي قد تبخر ، وكان تفكيره يتطور به نحو فلسفة ايجابية .

وفي سنة ١٨١٩ وافق وقت انتهاء بلزاك من دراسة الحقوق ونيله دبلومها موعد اعتزال والده وظيفته كمدير للاعاشة واحالته على المعاش . ورافق ذلك من الظروف القاهرة ما حدا بأسرة بلزاك الى اخلاء منزلها بشارع « تامبل » والانتقال الى الريف ، باستثناء « اونوريه » الذي كان مقرراً له ان يبدأ عمله ككاتب في المحكمة غير انه كان يميل الى الادب ، ولا يطيق احتمال الوظيفة. وهنا نشأ

---

* بمناسبة الاحتفالات الثقافية الكبرى التي تقام في فرنسا احتفالا بذكرى الكاتب والروائي الشهير بلزاك. بدأت هذه الاحتفالات في شهر مايو بمناسبة مرور ١٥٠ سنة على ولادة الكاتب (٢٠ مايو ١٧٩٩) وتنتهي بذكرى مرور مائة عام على وفاته (١٨ اغسطس ١٨٥٠).

خلاف بينه وبين ابويه حول مصيره والمهنة التي يجب ان يتخذها واحتدم النقاش الى ان تنازل الاب عن تشدده في معارضته وتم الاتفاق على ان يعطى مهلة سنتين للتجريب واختبار مواهبه وانتاجه في الميدان الادبي .

وهكذا استأجر بلزاك غرفة متواضعة في شارع « ليديجيير » Lesdiguières بالقرب مع مصنع السلاح بستين فرنكاً في السنة . وكان حال هذه الغرفة سيئاً جداً ، بحيث انها كانت شديدة الرطوبة كالشتاء ، شديدة الحر وزاخرة بالبق في الصيف ، وكان قرميد سقفها يدع للرائي مشاهدة الدنيا من خلاله ، ولم يكن بها من الاثاث غير طاولة صغيرة وكرسيين خشبيين وسرير يكاد يكون مجوفاً ، وغير ستائر جرداً وخزانة للثياب الداخلية واخرى للكتب وما الى ذلك من اللوازم الضرورية . غير انه بالرغم من ذلك وجد في هذه الغرفة الحقيرة سعادته المنشودة التي كان يراها في الوحدة والهدوء والانصراف الى المطالعة والانتاج الادبي ، وتفادى كذلك الانخراط في سلك الوظيفة البغيض .

ان المبتدىء في الادب في ايامنا يؤلف قصة لاجل نيل جائزة غونكور Goncourt اما في سنة ١٨١٩ فكان يعكف على نظم القصائد من ذوات الابيات المسماة « Alexandrins » ونزولا الى نصيحة الاب « دابلن » Dablin نظم « اونوريه » تمثيلية « كرومويل » التي تعد بحق اجمل ما ظهر من نوعها في العصر الحديث وكان موضوعها مألوفاً ومرغوباً في ذلك الحين .

وكتب الى اخته « لور » في ذلك الحين يقول : « واخيراً قررت التوقف عند موضوع كرومويل موت شارل الاول . وقد مضى زهاء ستة اشهر وانا افكر في تصميم هذه التمثيلية وكتابة قصتها . ولكن اعلمي يا اختي العزيزة ، انه يلزمني على الاقل سبعة اشهر او ثمانية لاجل النظم والابتكار ، واكثر من هذه المدة لاجل التهذيب والتنقيح والتشذيب . ان الافكار الرئيسية الخاصة بالفصل الاول مدونة على الورقة ، ويوجد عدة ابيات من الشعر جاهزة هنا وهناك — غير انه يجب علي ان اقضم اظافري زهاء سبعة اشهر او ثمانية على اقل تعديل قبل ان اشيد بناء انتاجي الاول . آه ! ليتك تعلمين بالمصاعب التي تحيط بمثل هذه الاعمال . وحسبك ان تعلمي ان « راسين » ، ذلك الشاعر العظيم قضى سنتين في تنقيح روايته « فيدر » Phèdre ! سنتين ! سنتين ! اتتأملين ذلك ، سنتين ! » .

وهكذا كان بلزاك يفضي بأسراره ولواعجه واحاسيسه الى « لور » شقيقته المحبوبة ، وأمينة اسراره الاولى وصديقته المخلصة : وكان ذلك الفتى الشقي محروماً من عاطفة الامومة ، فاذا بأخته تحتل في نفسه منزلة الام ، اسمعه اذ يقول : « ما اسعد الاخوة الذين لهم اخوات امثال « لور » . »

و« لور » هي التي يكلفها بالاعتذار عنه الى امه عن تقصيره في الكتابة اليها . و« لور » هي التي يبوح لها بسر مغازلاته مع بعض الحسان . ولور هي التي يرسل اليها تصميم مأساته ويطلب منها افكاراً وملاحظات ، وهي التي يصف لها احلامه في « حديقة الملك » واعجابه بالمفكر الكبير « كوفيه » Cuvier .

اونوريه بلزاك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي عام ١٨٢٠ انجز بلزاك كتابة روايته « كرومويل » ، وعلى اثر ذلك تشكل ما يشبه المحكمة الادبية من أعضاء اسرته ومن الاب « دابلن » والدكتور « ناكار » Nacquart لاجل مناقشة الرواية .

وكانت كارثة ! . فقد اخذ الحاضرون يتبادلون النظرات بعصبية ظاهرة ، ثم اعلن احدهم حكمهم المشترك على الرواية ، فاعترض المؤلف .

وكان بلزاك الاب بالرغم من كل ذلك ، يحس ضعفاً نحو ابنه الذي يرى فيه صورة صادقة عنه ، فقرر انتخاب حكم . فاقترح خطيب « لور » السيد « سورفيل » اسم « اندريو » Andrieux مؤلف

« الطاحوني الحلي البال » Le Meu-nier sans-souci والاستاذ سابقاً في مدرسة « البوليتيكنيك » ، والعدو اللدود للرومانتيكيين والاستاذ « بالكوليج دوفرانس » في ذلك الوقت .

وارسلت الى هذا الحكم نسخة عن الرواية ، ثم ذهبت اليه مدام بلزاك وابنتها لمعرفة حكمه فكان قاسياً جداً : « على مؤلف هذه الرواية المفككة ان يصنع اي شيء ، ما خلا الادب » .

وهكذا قضي على بلزاك ان يهمل انتاجه الاول « وان يتذوق مرارة الخيبة ، وسمح له بان يجرب عبقريته مرة اخرى ، فعاد من « فيلباريزيس » Villeparisis حيث كان الاجتماع الى شارع « ليديجيير » ، كما سافرت اخته « لور » الى « سان دنيس » بعد ان تم زواجها من السيد « سورفيل » .

بما انه لم يكن شاعراً تراجيدياً ، فسوف يكون قصاصاً ، وقضي الامر ! هذا ما قرره بلزاك في ذلك الحين . سوف يعنى بكتابة القصص ، وسيكثر من طبعها ، وسوف يشعر معها بنوع من الاستقلال والتحرر من القيود المضروبة حوله في ميدان التراجيديا .

وفي خريف سنة ١٨٢٠ وضع تصميم قصته « فالتورن » Falthurne وهي ذات صبغة لا دينية وتحمل بعض آثار من « بيرون » Byron « أن رادكليف » Anne Radcliffe و « وماتورين » Mathurin و « والتر سكوت » Walter Scott وتدور حوادثها في ايطاليا .

ومن ثم غير اللهجة والقالب مع الاحتفاظ بالروح والمبدأ ، فأخرج « ستيني » Sténie او « الاخطاء الفلسفية » وهي قصة في رسائل على غرار « ايلويز الجديدة » La Nouvelle Héloïse لروسو ، و « حواء » او « حب ودين » « لماتورين » التي نجد بعض آثار منها ايضاً في قصته « سيرافيتا » .

وهنا توسل بأحد اصدقائه القدماء سوتليه Sautelet الى التعرف بأحد الكتاب الناشئين « لوبواتفين » Le Poitevin الذي كان يكبره بحوالي سبع سنوات ، وكان كثير الاندماج بالاوساط الادبية . كان هذا الكاتب ابن احد الممثلين ، وكان كالاديب



لور بلزاك في شبابها

الطرح في استخدامه للادباء الناشئين ، واستثمار مواهبهم بقحة نادرة المثال . غير ان بلزاك استطاع بواسطة هذا الكاتب ان يبلغ مأربه ، فتوصل الى ولوج عالم اصحاب دور النشر ، والصحف ورجال المسرح .

ولم ينقض زمن طويل الا وسارعت اسرة بلزاك الى دعوته للقدوم الى مقرها في « فيلباريزيس » في اول عربة مقبلة .

وهكذا انتهت تجربة شارع « ليديجيير » Lesdiguières واعتبر الامتحان كافياً وتقرر بذلك مصير بلزاك في عالم الادب .

اقام « اونوريه » مع اسرته في قرية « فيلباريزيس » ، ولكنه كان حزيناً كئيباً في هذا المقام . فلم يكن يلمس في تلك البيئة شيئاً ينبض بالحياة التي تتعطش لها نفسه . فلا الطبيعة المحيطة بمنزله كانت ذات جمال ما ، ولا حال اسرته الراكدة في عزلتها كان يوحي بشيء من النشاط والحركة . ولكي يخدع حاجته الملحة للنشاط والعمل ، عكف على الاستغراق في المطالعات الطويلة ولكن بسرعة عجيبة كعادته دائماً . فقرأ التوراة ، والانجيل ، وتاريخ الصين ، وبعض القصص ، ويقال انه قرأ ايضاً الف ليلة وليلة ، و « غرفة الجن » .

وفيما هو في ذلك ، اذا بزميله « لوبواتفين » يزوره ويتفق معه على تصميم قصة ضخمة تقع في اربعة اجزاء ، ثم يكب على كتابتها بتفان شديد .

وهكذا ظهرت بفضل التعاون بين « لوبواتفين » و « بلزاك » عدة قصص منها : « وريثة برياغ » L'Héritière de Briague التي يمتزج فيها الخيال بالتاريخ وقد بيعت بثمانمائة فرنك ، و « جان لويس » Jean - Louis وقد بيعت بألف ومائتي فرنك .

غير ان مستقبل « اونوريه » ظل مجهولا حتى ذلك الحين . ولذلك تقدم صديق قديم للعائلة يدعى الدكتور « جان ب . ناكار » J. B. Nacquart وهو عضو في الجمعية الطبية ، وعرض على « اونوريه » وظيفة في احدى الدوائر ، فقبلها مضطراً .

وكتب « اونوريه » الى اخته « لور » يصف لها حاله ويقول :

« سأصير موظفاً ، اي آلة ، او حصاناً يقوم بجولاته الثلاثين او الاربعين في اليوم ، ويشرب ويأكل وينام في ساعاته المعينة . ويسمونه حياة، هذا الدوران الرتيب المشابه لدوران بغل الطاحون هذا العود المستمر المتناوب للاشياء ذاتها لم اجن بعد شيئاً قطمن مسرات الحياة ، وما زلت في المرحلة الوحيدة التي تتفتح فيها هذه الثمرات . فما حاجتي الى السعادة ومباهجها حينما ابلغ الستين ؟ ان الشيخ رجل تناول غداءه ، ثم جلس يتفرج على الذين يجيئون ليفعلوا فعله . اني جائع ، ولست اجد شيئاً يطفيء نهمي ! ماذا يلزمني ؟ يلزمني لحم طيور ، لانه ليس لدي غير مطلبين اهيم بهما : الحب والمجد ، والى الآن لم يتحقق لي منهما شيء ، ولن يتحقق ذلك ابداً ! ».

ولم يلبث هذا النداء الى الحب ان وجد جوابه . وكان ذلك في علاقته مع « مدام دو برني » Mme de Berny التي علقها واحبها حباً شديداً . وكانت هذه السيدة تقيم بجوار منزل بلزاك في « فيلباريزيس »، وكان زوجها المستشار في البلاط الملكي مكفوف البصر تقريباً ، وكان لها منه تسعة اولاد ، كبيرهم في الرابعة والعشرين .

كانت محبوبته الاولى ، بالرغم من بلوغها الثالثة والاربعين ، ذات وجه لطيف متقد بالفتنة ، وكانت لها عينان مشحونتان برقة ملحة ، وانف ناتيء ولكنه دقيق ، وفم صغير مفتر عن نصف ابتسامة حزينة وقد ادركت التعطش الملتهب للعاطفة الذي يذيب ذلك الشاب ذا القلب المتحفز والدم الحار . فقد قال عنها : « اني لا احيا بغير القلب ، وقد احيتني » .

ولا يخفى ان النصيب الاكبر من هذا الحب يعود في تفسيره الى ذلك الكبت الذي طالما قيد نزوعه الطبيعي الى التمتع بالحنان الذي حرمته اياه امه ، والذي افتقده بعد فراق اخته « لور ».

وقد بهرت « مدام دوبرني » « اونوريه » ، وراحت تشجعه وتغذي طموحه بالاطراء والثناء على نحو قولها له : « انت زهرة موضوعة على كومة من السماد ، انت بيضة نسر تفتحت عند الاوز » وكان ذلك الطريق الوحيد للتأثير عليه في نقطة ضعفه .

غير انه عندما اتضح « لمدام دوبرني » الحب المتأجج في صدر « اونوريه » من خلال رسائله الغرامية ، وكان لم يزل في الثالثة والعشرين، حاولت ان تبصره في امره وان تنبهه الى جنون مشروعه بالنظر للفرق الكبير في السن بينهما ، غير ان مسعاها لم يجد شيئاً ، وقد اضطرت في النهاية ان تعلن له في احدى رسائلها انها تحب غيره ، فلم يمنعه ذلك من الاستمرار في الكتابة اليها مع الانطواء على نفسه بحب عذري مكبوت دام طويلاً .

وحدث ذات ليلة ان تقابل ومحبوبته في احدى الحدائق، فذاع نبأ المقابلة ولغط به الناس ، فاضطرت امه لاجل وقف الضجة واللغو الى ايفاده ضيفاً الى منزل اخته « لور » في « بايو » Bayeux .

وفي « بايو » عكف على العمل المتواصل فأنتج انتاجاً ادبياً غزيراً . وكان ان سافر ذات يوم الى باريس حيث عقد عدة اتفاقات مع بعض الناشرين فباع Le Centenaire و Le Vicaire des Ardennes و Clotilde وغيرها ، ثم اخذ يكتب في الصحف .

وهكذا برز اسمه في عالم الادب ، وغدا قريباً من بلوغ الحياة المستقلة التي طالما سعى اليها .



مدام دو برني

واخرج في ذلك الحين مسرحيتين ، غير انهما لم تمثلا على المسرح فلم يلبث ان عاد الى انتاج القصص فأعطى « الجنية الاخيرة » La dernière fée وهي ذات طابع شرقي ، ثم أتبعها بقصص كثيرة شهرت اسمه .

غير ان بلزاك بالرغم من كل هذا ، لم يكن قد بلغ الشأو الادبي ولا المركز المالي الذين كان ينشدهما ، وانما كان جهاده حتى ذلك الحين جزءاً من جهاده الطويل الذي ظل يتابعه بحيويته المتدفقة حتى كوّن لنفسه مركزه الادبي المعروف .

محمد وهبي